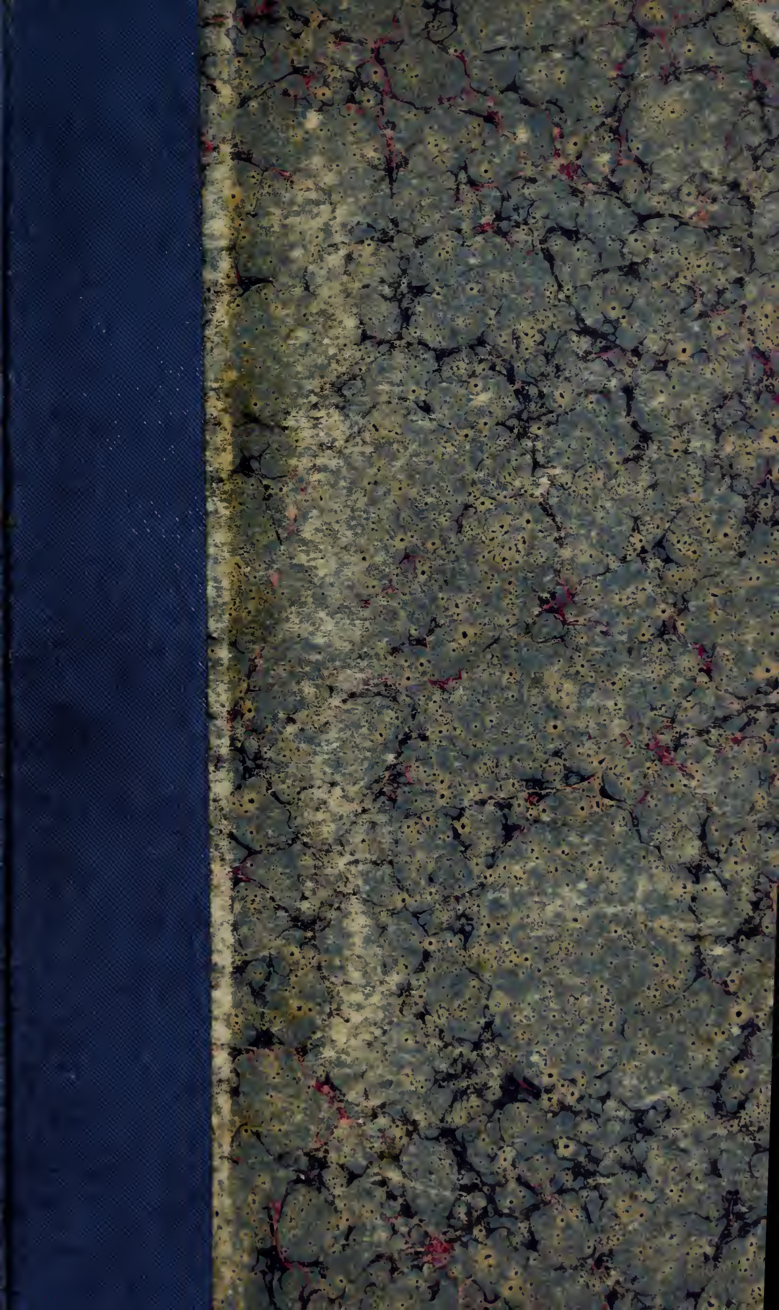
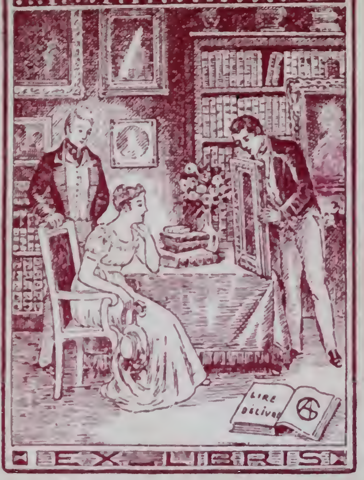



LIRE
EX LIBRIS


SUAVITER
COPIOSE

* * *

L'odyssée d'un tableau

La "Meuse" raconte la curieuse odyssée du célèbre tableau de Wiertz qui figure au Musée de Liége: "Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle".

Quand Antoine Wiertz se fixa à Liége, à son retour d'Italie, en 1841, il offrit à la ville, pour son musée, une vaste toile intitulée: "la Révolte de l'Enfer contre le Ciel".

En 1847, alors qu'il habitait Bruxelles, il demanda la permission d'exposer ce tableau dans cette ville, on le lui envoya et... il le garda. Les édiles de Liége réclamèrent vainement pendant des années; l'artiste faisait la sourde oreille. Enfin il confessa qu'il avait cédé à l'Etat la propriété de son atelier, avec trois tableaux, dont l'un, la "Chute des Anges", n'était autre que la "Révolte de l'Enfer contre le Ciel", complètement transformée. En fait, ajoutait Wiertz, il y a "un nouveau tableau qui a recouvert l'ancien".

La ville de Liége se retourna contre l'Etat et lui réclama, toujours pendant des longues années, la "Chute des Anges". Quand Wiertz mourut le 18 juin 1865, il n'y avait encore rien de fait.

L'Etat tenait à la "Chute des Anges". Il proposa sucessivement à la ville de Liége, pour terminer le conflit, un tableau d'un autre artiste, puis l'exécution en marbre de Carrare d'un groupe de sculpture de Wiertz.

Ces propositions ne furent pas accueillies, la ville exigeant tout au moins une œuvre équivalente de Wiertz.

C'est alors que l'on signala l'existence dans la collection de M. Désiré Van Zuylen, d'Anvers, de la première composition du Patrocle de Wiertz, dont le Gouvernement négocia, avec l'assentiment de la Ville, l'acquisition pour le Musée de Liége.

Le tableau fut expédié le 16 novembre 1867, après avoir été exposé quelques jours au Palais Ducal, à Bruxelles, et c'est ainsi que se termina un conflit qui avait duré vingt ans.

* * *

CATALOGUE RAISONNÉ

DU

MUSÉE WIERTZ

PRÉCÉDÉ

D'UNE BIOGRAPHIE DU PEINTRE

PAR

LE DR L. WATTEAU



BRUXELLES & LEIPZIG

A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

RUE ROYALE, 3, IMPASSE DU PARC

—

1861

AVERTISSEMENT
de la 2e Edition.

Cette seconde édition que nous offrons au public était prête à être livrée à l'impression, lorsqu'un terrible événement est venu retarder sa publication — Wiertz est mort dans nos bras, le 18 Juin (1865) à dix heures du soir, après une courte et terrible maladie.

Pour ceux qui désireraient connaître le mal qui l'a emporté, voilà, il se nomme la Gangrène, suivie de résorption purulente.

Dans cette maladie, le pus, comme un poison mortel, pénètre dans les vaisseaux, roule avec le sang à travers les méandres de la circulation et s'en va ainsi, visitant tous les organes, déposant partout des germes de mort, pestiférant toutes les sources de la vie.

Pauvre ami! Pauvre Grand génie! Il était naïf comme un enfant, bon comme la bonne espérance. Il ne voulait pas mourir ...... A mesure que le flot,

ssage de la mort, l'envahissant, on le voyait se
idir contre lui ; et c'était lentement, en faisant face
l'ennemi, que la vie battait en retraite.
Les membres devenaient froids, le pouls se sentait à
eine, mais l'oeil restait toujours rempli de lumière.
Par un effort désespéré il contractait ses doigts
leurs en s'écriant : Je le sens, j'ai de la force encore ;
on, je ne veux pas mourir !
Le mal montait toujours.
Le froid de la mort l'étreignait, et, par une aberra-
tion de sensibilité, facile à comprendre, il se tordait
en disant : Je brûle ... je brûle ...
Le 18 Juin, vers six heures du soir il commença
à être surmené par un peu de délire. C'était comme
une demi-ivresse, déterminé par le poison purulent.
Par intervalles, il était en proie à toutes sortes de
visions ; les unes horribles, les autres douces et mys-
térieuses comme les dernières caresses de la nature, notre
mère immortelle !

Tout à coup, le pauvre moribond voyait s'amonceler autour de son lit des tas de cadavres, lesquels, grossissant à chaque seconde, menaçaient de l'étouffer sous leur poids.

Alors, il fermait les yeux afin d'éloigner la sombre vision.

D'autres fois son regard éperdu semblait suivre dans le vague des airs, les péripéties d'un autre drame. — Les méchants! disait il d'un ton profondément navré, comme ils ricanent;... donnez moi une arme, un bâton, que je les chasse, ces envieux, ces jaloux!...

Je le tenais dans mes bras, je le calmais en replaçant doucement sa tête sur l'oreiller. — Il me remerciait, puis, essayait un peu de repos.

Bientôt il reprenait: Oh! les beaux horizons! les belles et douces figures! comme elles sont tristes!... elles pleurent... elles m'aiment tant... Vite! vite! ma palette!... mes pinceaux!... Vite! je tiens mes points de lumière... Quel tableau je vais faire...

Je veux voir Raphaël !

Et il soulevait la main gauche, en écartant légèrement le pouce comme s'il le faisait pénétrer dans le trou de sa palette, tandis que sa main droite, ressaisissant le geste hier encore si familier, si puissant, traçait dans l'air un contour idéal. Et sa bouche doucement souriait aux adorables visions qui s'en venaient visiter ses dernières heures. En ce moment ses yeux lançaient encore des gerbes d'étincelles. Sa voix, devenue souffle, murmurait une suprême confidence aux dernières formes aimées qu'il entrevoyait à travers les ailes de la mort ... C'était navrant ! — Avoir vu cette grande misère, c'est s'être rempli l'âme d'une douleur immense. Il était alors neuf heures du soir.

Wiertz redescendit des mystérieuses régions au sein desquelles son génie, prêt à s'éteindre, venait de se baigner. En ce moment il eut conscience de sa fin prochaine. Comme il voulut retenir

les dernières gouttes de sa vie !... Hélas ! elles s'échappaient malgré tous ses efforts ; devant son impuissance, il fut comme saisi d'un attendrissement profond. Il luttait encore, mais on sentait qu'il allait se résigner. Dans cette résignation, on voyait tremper les racines d'un regret inénarrable. Tout ce qu'il avait rêvé dans la maturité de son génie, toutes les audaces de son cerveau, toutes les aspirations de son cœur, l'histoire entière de l'humanité qu'il s'était donné mission d'écrire avec son pinceau, tout cela allait s'anéantir avec le dernier linéament de vie que le moindre souffle pouvait rompre désormais.

Deux larmes se formèrent lentement dans ses yeux ... elles grossirent rapidement et s'arrêtèrent, tremblantes, au rebord des paupières ... Son regard se fixa droit au plafond. Les larmes scintillaient comme deux diamants, mais elles ne franchirent point la ligne des cils.

insensiblement je les vis se résorber. Peu à

le cœur s'engoua, la respiration s'embarrassa,

râle bruyant pourtant. — Les deux perles

ides disparaissaient de plus en plus. La

de battre en retraite, la vie n'avait plus

un seul repaire : le regard. Le râle devenait

ffle. Sa tête était appuyée sur mon bras et

celui de Madame Lebert, une femme au cœur

or, qui le soignait avec moi. — J'approchai

on visage de celui de mon ami. — Wiertz, me

z-vous bien ? lui dis-je. — Il me regarda au

d des yeux … ses lèvres essayèrent d'esquisser

sourire … elles restèrent entr'ouvertes … Les

x larmes avaient disparu … Son regard ne

uitta plus mon visage. — Le cœur ne

s'entendait plus … un souffle imperceptible

rtait encore de sa poitrine. Le souffle s'éteignit…

Il était dix heures du soir : Antoine Wiertz

avoit vécu ; . . . .

. . . .

. . . .

Depuis, la Belgique est en deuil. Elle a perdu l'un de ses plus nobles fils.

A l'heure où cette tombe s'est ouverte, un grand vide, un vide irréparable s'est fait dans le monde des arts.

Et chacun l'a senti.

Lors de la première édition de cet ouvrage, on m'avait reproché ce que l'on appelait mon enthousiasme pour le talent de Wiertz. J'avais répondu que c'était une analyse de mon âme critique, que j'avais faite de l'œuvre de mon illustre ami. — J'étais alors justifié par ma conscience ; je le suis aujourd'hui par le sentiment public que je n'ai fait que devancer.

Quel est, en effet, l'organe de publicité qui ne

il allé plus loin que moi dans son admiration
le grand trépassé ? La différence qu'il y a entre
et moi, c'est que je n'ai pas voulu attendre que
homme fût mort pour lui rendre justice.

. . . .

Ami, te voilà donc rentré au sein de cette impé-
able nature dont ton ardent esprit cherchait,
trêve, à scruter les mystères .... Noble artiste !
se en paix dans ton sommeil éternel. — La mort,
ne sait pas oublier, est venue te faucher
s la splendeur de ton talent ; mais en partant,
a mis en sentinelle sur ton cercueil, le plus
u de ses fils : le génie de l'immortalité !
Repose dans ta gloire, cœur toujours frémissant.
as engendré la vie pour les siècles futurs. Sur
tables d'airain où la patrie inscrit ses fils les
us illustres, la postérité admirera à travers
âges deux noms flamboyants : RUBENS, WIERTZ.

uxelles le 27 Juin 1865.

BIOGRAPHIE DE WIERTZ.

I

Qu'est-ce que le génie? — Des notions vagues, vingt formules, vingt définitions et rien qui satisfasse l'esprit; voilà ce que l'on trouve dans les livres que l'on consulte et chez les hommes que l'on confesse. En général, les raisons données par les auteurs pour justifier leurs définitions, se rattachent bien plus à l'instinct de leur propre individualité qu'aux notions d'une saine philosophie.

Le lecteur nous pardonnera quelques lignes de digression.

« Le génie est une maladie. » Cette définition nous vient d'un philosophe en même temps que d'un physiologiste. — On peut ajouter, pour la sécurité de l'espèce, que cette maladie n'est point contagieuse.

Un naturaliste qui était en même temps un poète, s'est exprimé d'une autre manière : « Le génie est une

longue patience, » a-t-il dit. Buffon avait ses raisons pour parler ainsi. — « Bien faire est une question de temps, » a dit l'illustre peintre dont nous écrivons la biographie. Ces définitions sont essentiellement relatives et viennent se fondre dans les conclusions de Jacotot, qui repousse tout innéité et déclare que nous naissons tous avec la même dose d'intelligence. Selon Wiertz comme selon Jacotot [1], si nos souvenirs ne nous trompent point, il n'y a parmi les hommes que des individus à facultés développées, d'autres à facultés incultes. Donc tout individu porte en lui l'étoffe d'un grand homme. Taillez le diamant et exposez-le à la lumière; tout le secret est là. Wiertz est si bien de cette école qu'il n'hésite pas à affirmer que tout individu peut devenir par culture, un Michel-Ange, un Voltaire, un Raphaël.

Cette idée qui tend à établir la présomption de l'égalité primordiale des facultés et des aptitudes chez tous les hommes, est, sans contredit, de toutes les idées la plus démocratique, mais est-elle bien évidente?

Ceux qui admettent que le génie est une maladie avec ses symptômes bien manifestes, entendent exprimer cet état particulier des facultés de l'âme qui détermine, dans l'être qui sert de support à ces mêmes facultés, les agitations d'une lutte incessante dont le

[1] Le peintre ignorait la thèse défendue par le philosophe, lorsqu'il formula la sienne, dont les éléments sont à peu près identiques.

but est la réalisation d'un idéal entrevu aux heures fécondes de l'inspiration.

Dans la science ou dans l'art, ceux qui sont entraînés par une synergie vitale qui les pousse vers une destinée supérieure, sont les juifs-errants de la pensée humaine. Pour eux, s'arrêter est impossible. A côté de la borne où ils voudraient s'asseoir, une voix s'élève qui leur crie : Marche! marche! Ils se lèvent, marchent et marchent sans cesse. Ils enfantent dans la douleur du cerveau comme la femme dans la douleur des entrailles. C'est là leur maladie : elle est impitoyable; et, de cette maladie, comme Rachel de sa douleur, ils ne veulent pas être guéris.

Quant à la définition de Buffon que nous avons donnée plus haut et à celle de Wiertz : « Bien faire est une question de temps, » elles ne sont vraies qu'à moitié et laissent la question insoluble. — Tout homme a des dispositions pour toutes choses? Soit. — Cependant on peut avancer avec certitude qu'il y a fort peu de choses pour lesquelles il ait des dispositions particulières. Ainsi, tous les hommes ont des dispositions pour le dessin, puisque tous peuvent apprendre à écrire bien ou mal; mais sur dix mille il n'en est pas un qui devienne un bon dessinateur [1]. — *Question de temps*, répondra-t-on. Ce qu'un homme ne parvient pas à faire en dix ans il le ferait en

[1] Lavater.

soixante ou en cent et vingt. — Nous bâtissons une citadelle en l'air, nous raisonnons dans l'absurde. Pour être conséquents, et avant même de poser nos prémisses, il nous faudrait commencer par doubler la longévité humaine, ce qui offre tout d'abord quelques difficultés.

L'homme ne peut être mesuré qu'à son aune, dit un vieux proverbe, et le proverbe a raison. L'individu *peut* ce qu'il *peut* et non pas ce qu'il *veut*, quoi qu'en puissent penser l'amour-propre et la vanité de l'espèce humaine.

L'assiduité dans l'art, peut se rapprocher beaucoup, ou plutôt peut sembler se rapprocher du talent qui n'est pas assidu, et le talent, du génie qui n'a pas eu l'occasion de se développer et qui ne s'exerce pas. Mais jamais l'assiduité ne transformera le manque de talent en talent, le manque de génie en génie. — O hommes ! quand cesserez-vous de demander des poires au pommier et des figues à la vigne [1].

Certes, autant que quiconque, nous comprenons l'influence qu'exercent sur nous les différents milieux au sein desquels s'agitent nos premiers rêves, nos premières inspirations. Mais si ces milieux sont favorables au développement du talent et facilitent l'essor du génie, jamais ils ne parviendront à créer de toutes pièces l'une ou l'autre de ces qualités de l'esprit.

[1] Lavater.

Le père de Raphaël est peintre. Le Sanzio, tout enfant, respire et vit dans une atmosphère largement artistique; chacun de ses pas est guidé par la prévoyance paternelle armée de tous les secrets de l'art comme on le comprenait alors. Sous les pieds de l'adolescent pas une pierre qui fit obstacle; aussi, pouvait-il marcher les yeux perdus à travers les vagues horizons du ciel, afin d'y saisir au passage ces types divins qui seraient un jour ses madones.

Sans une misère à vaincre, Raphaël est devenu Raphaël.

En subissant toutes les misères, sans l'initiation bienfaisante du premier âge, n'ayant pour guide et pour appui que son génie solitaire et indompté, Wiertz n'est-il pas devenu Wiertz? Et, lors même que sa pensée n'eût pas été sollicitée dès ses premiers ans par les magiques tableaux d'une nature toute pittoresque, qu'il n'eût pas reçu le jour au milieu de ces montagnes de l'Ardenne qui trempent leurs pieds verdoyants dans les eaux vives de la Meuse, ne fût-il pas toujours devenu un grand peintre et un grand penseur? — Il suffit à notre lecteur, de faire la part de l'accident comme la part du génie, pour répondre à cette question.

A l'âge de quatre ans la psyché de l'enfant, déjà ivre de lumière et de mouvement, déplissait ses ailes et essayait son vol mal assuré à travers le monde chatoyant des chimères. — C'est quelque chose de bien

mystérieux vraiment que ce premier rayonnement du génie emmaillotté dans les limbes des plus jeunes ans... La multiplicité des impressions agite l'âme et l'emporte au souffle d'une immense aspiration ; seulement, chaque pas dans la voie de la réalité témoigne d'une impuissance nouvelle... — impuissance sans désespoir, féconde même, car alors l'intuition de l'avenir est plus forte que tous les effrois du moment.

Chez Wiertz le génie inquiet, ardent, conquérant ne s'agita pas longtemps dans le vague incohérent des rêveries enfantines. A quatre ans il écrivait ou plutôt il dessinait sans cesse. Toute forme l'attirait et il la fixait sous son crayon ou sous sa plume avec une incroyable facilité. Depuis, Wiertz n'a jamais eu d'écriture qui fût vraiment sienne, mais il imite à s'y méprendre les divers genres d'écritures qui tombent sous son regard. Doué de la plus ardente imagination, sa pensée travaille sans repos ni trêve. Ici il y avait un grand danger. L'imagination est un levier puissant pour soulever les obstacles, ranimer le courage, aiguillonner les forces abattues ; mais si l'ardeur du songe vient à subjuguer la pensée sans que celle-ci trouve son contrepoids dans les facultés de l'intelligence, la lenteur inévitable qu'entraîne la réalisation plastique de l'œuvre fatigue, énerve, ahurit l'artiste. — L'idée aux ailes d'arc-en-ciel mesurait les plaines de l'infini, l'univers était trop petit... Mais voici qu'un boulet de plomb fixe l'artiste au sol ; il faut concréter

la pensée impondérable, il faut rendre tangible le sentiment de la vie. Ici commence la vraie lutte entre l'imagination et le possible, entre le rêve et la réalité. Lutte terrible, mortel écueil où sont venues se briser tant de brillantes organisations, auxquelles manquait la puissance, sans laquelle l'incarnation de l'idée est impossible, la volonté.

Dès sa plus tendre enfance, le peintre dont nous esquissons la biographie témoigne d'une énergie de volonté dont la vie des hommes offre bien peu d'exemples. Comme le ressort d'acier qui donne la vie à toute une machine, la volonté chez Wiertz, domine et gouverne obstacles, passions, impossibilités. C'est l'aiguillon toujours, — mais c'est aussi le frein. L'artiste n'est ni entraîné, ni subjugué par le sujet qu'il traite; toujours il lui reste supérieur. C'est là, selon nous, la principale condition du progrès dans les arts.

A dix ans Wiertz peignait le portrait sans avoir jamais reçu d'autres leçons que celles du travail gouverné par un vouloir ardent servi par le génie. A douze ans, notre peintre sans guide, en dehors de toutes les conditions extérieures qui sollicitent l'œuvre ignorée avait *réinventé* la gravure sur bois. On sait combien l'entrecroisement des lignes est difficile dans ce genre de travail; à douze ans, à l'âge où l'enfance bégaye les premières notions de l'existence humaine, Wiertz avait résolu le problème, et cela, malgré certaine inobservation qui venait le compliquer pour lui.

Ainsi, au lieu de se servir de planches sciées perpendiculairement à l'axe de la fibre, il travaillait cette dernière divisée dans le sens de sa longueur.

La planche préparée avec mille efforts de génie et de volonté, le graveur de douze ans imprimait lui-même son travail.

A quinze ans, Pascal avait *inventé* la géométrie;

A douze ans, Wiertz avait *inventé* le dessin et la gravure.

Nous avons eu entre les mains deux gravures que Wiertz composa et grava à cette époque. L'une représente un cosaque à cheval; l'autre une vierge d'un style raphaëlesque.

Certes, ces premiers essais sont loin d'être des chefs-d'œuvre, cependant ils sont curieux à étudier pour ceux qui veulent suivre, pas à pas, les errements de cet esprit dont la merveilleuse aptitude était victorieuse de tous les obstacles.

C'est à l'époque dont nous parlons que le jeune Wiertz fut appelé, pour la première fois, à faire œuvre de peinture à l'huile; voici comment : Un cabaretier du pays était en quête d'un peintre d'enseignes qui voulût bien décorer la face de son estaminet. Le sujet était simple : un *cheval noir*, sur n'importe quel fond.

Le baes aux oreilles duquel la réputation de l'artiste était parvenue, vint lui demander s'il lui conviendrait d'exécuter le travail en question. — « Mais pour cela

« il faudrait peindre à l'huile et je n'ai pas de cou-
« leurs, » répondit le jeune homme. — « Qu'à cela
« ne tienne, nous vous en fournirons. »

Quelques jours après cette conversation, le baes revenait en compagnie d'un fort joli choix de couleurs à l'huile, contenues dans des écailles de moules.

Le peintre se mit à l'œuvre.

L'émotion qu'il éprouva fut intense comme la révélation d'un premier amour. Son pinceau, dont les barbes s'enduisaient pour la première fois de ces couleurs magiques avec lesquelles il devait remporter tant de glorieuses victoires, volait, comme un génie ailé, à travers lignes et contours. Le cheval noir fit l'admiration des gens du village. Les habiles osèrent même prédire que le jeune Wiertz, s'il était favorisé par les circonstances, pourrait bien devenir le premier peintre d'enseignes du pays.

Encouragé par un si beau succès, l'enfant n'hésite pas à aborder un sujet de beaucoup plus audacieux que le premier. Un cheval noir, c'était bien! La couleur à l'huile était chatoyante et lustrée sous la brosse, mais enfin l'uniformité de la robe du cheval ne permettait pas de tenter ces jeux de lumière et d'ombre dont les effets semblent le disputer parfois aux phénomènes de la vie réelle. Ici, la gamme artistique était forcément limitée. Dans la nouvelle commande le même esclavage n'existait plus. Le baes, plus ambitieux cette fois, voulait que son enseigne représentât

un groupe composé de deux personnages, un cheval et un homme. — *Au commis voyageur.* Voilà la suscription.

L'enseigne fut bien vite terminée. Cette fois le cheval offrait à l'œil une gamme de tons légers, fins, délicats qui faisait plaisir à voir. Le commis voyageur était improvisé, c'est vrai, mais l'intuition de l'artiste l'avait croqué dans la grande vérité de son rôle. On sentait que ce frère cadet de Gaudissart portait dans sa valise toutes les habiletés, toutes les ruses de son illustre aîné.

A partir de ce moment Wiertz s'empara de la peinture à l'huile. Son esprit fougueux s'élançait déjà dans les compositions les plus hardies, et, dans ces œuvres incorrectes, rudimentaires, limbiques si nous pouvons ainsi parler, on était frappé par l'intensité de vie et de mouvement qui s'y trouvait déployée.

A quatorze ans, au milieu des aspirations étincelantes qui grandissaient son enthousiasme jusqu'au délire, Wiertz avait entrevu sa destinée. Son but, quoique perdu dans les brumes de l'avenir, était visible pour ses yeux éclairés par le feu intérieur de son génie. Arriver au sommet de l'art, — que ce sommet fût l'Hélicon ou le Golgotha, — telle était son ambition, telle était sa volonté. Donc, à l'âge où l'âme humaine sommeille encore tout engourdie sous les chaînes organiques, Wiertz s'était donné parole qu'il engendrerait son nom à la postérité la plus re-

culée. Nous verrons plus tard si cette parole a été tenue.

Chez notre jeune homme la nature physique semblait vouloir lutter, par la rapidité de son développement, avec les audacieuses précocités de son intelligence. A quatorze ans Wiertz portait en lui tous les signes extérieurs de la virilité. Taille haute, corps élancé, barbe au menton, voilà les phénomènes qui frappaient à première vue. Fibre sèche, même un peu filandreuse, sans un atome de graisse inutile, souplesse extrême des articulations, élasticité musculaire servant une rapidité et une sûreté de mouvement tout à fait merveilleuses, c'est ce que constatait bientôt une étude plus approfondie de son organisation.

A l'époque dont nous parlons, l'esprit du peintre était atteint d'une affection que nous pourrions bien appeler « la nostalgie des choses inconnues. » La peinture d'enseignes avait perdu tous ses charmes et les bords de la Meuse, où tant de fois ses rêves s'étaient égarés, n'avaient plus d'échos pour les voix nouvelles qui s'éveillaient en lui. Cette âme d'artiste aspirait à se désaltérer aux sources vives des grandes œuvres artistiques et jamais il n'avait vu d'autres peintures que les quelques mauvais tableaux de l'église de sa paroisse.

Souvent, dans ses visions nocturnes, un homme passait qui l'invitait à le suivre. Le fantôme radieux

s'avançait drapé dans son vaste manteau, le chapeau espagnol fièrement campé sur la tête et la main serrée sur la hampe d'une bannière sur laquelle était écrit : Anvers ! six lettres de feu.

Il fallut partir.

II

Une singulière émotion dut envahir l'âme du jeune Wiertz, lorsque le bruit de la patache qui le conduisait vers de nouveaux destins, retentit sous la voûte de pierre qui donne accès dans la cité de Rubens... Le voici donc enfin venu sur le champ de bataille des grandes luttes qu'il méditait. — C'était la réalisation de ses plus vifs désirs! — Une toile, des pinceaux, Rubens pour modèle et le feu du génie pour inspirer ses jours, pour éclairer ses nuits!

Le voici seul, sans protecteurs, sans amis, sans guides; que dis-je, sans guides? — N'a-t-il pas près de lui les deux meilleurs, ceux qui marchent sans broncher à travers tous les obstacles de la route : une volonté indomptable et le saint amour du travail?

Jamais solitaire embrasé du feu sacré ne fit de plus étonnants sacrifices; jamais non plus ils ne furent

supportés avec une plus constante et une plus énergique fermeté.

Une sorte de cellule, un coin de grenier devient son habitation : il n'en veut point d'autre, il veut s'habituer à la pauvreté, à la misère même, car il a juré que jamais ses œuvres ne seraient inspirées par l'amour du gain. La cellule qu'il s'est choisie est très petite. Quatre mètres de long sur deux mètres de large ; — un corridor.

Nous avons fait le voyage d'Anvers pour visiter cette cellule. Elle est éclairée par une petite fenêtre de grenier aux carreaux mal joints, aux croisillons pourris par le temps et la pluie. La personne qui nous accompagnait avait vécu dans l'intimité du peintre, aussi ses renseignements nous étaient-ils très précieux. « — Voici la place du lit, nous disait-elle ; « vous voyez que l'un des chevrons de la charpente, « traverse diagonalement la paroi du mur contre « laquelle le lit était établi. Cette disposition forçait « souvent Wiertz, qui est de haute taille, à se plier « en deux pendant son sommeil. Dans cette chambre, « pas de cheminée, pas de feu. Pendant les longues « soirées d'hiver l'artiste travaillait, enfoncé dans son « lit, et recouvert au hasard de tout ce qui se trou« vait autour de lui, — jusqu'à ses chaises. Cela « n'empêchait pas qu'il ne lui soit souvent arrivé, le « matin en s'éveillant, de trouver que le givre et la « gelée s'étaient entendus pour marier sa barbe avec

« la blanche paroi du mur. C'est ainsi que Wiertz « vécut bien des années. » Et pendant cette longue période de jours, que de rêves éclatants rayonnèrent dans cette pauvre demeure! Là, un génie prime-sautier, audacieux, ose rêver toutes les gloires. Il ne se contente pas de voir briller à l'horizon lointain, comme une promesse sacrée, le laurier qui ceignit la tête de Rubens; il songe encore au ciseau de Michel-Ange, à la plume héroïque de Corneille, à l'archet de Mozart. Hélas! la maladie vint, tout à coup, briser ces illusions et apprendre au jeune artiste qu'il est des bornes à l'emploi de nos forces, que la nature commande de régler ses aspirations. Bien à regret il fallut se résigner à embrasser moins de choses à la fois.— C'est décidé, Wiertz va concentrer toutes ses forces sur un seul point : la peinture. Mais la peinture, comme il l'entend, doit absorber à son profit l'étude de tout un monde artistique et scientifique. Le voici donc, étudiant avec acharnement toutes les sciences relatives à son art. Le jour il dessine, il peint, il modèle; la nuit il se livre aux études anatomiques, couché dans son lit, car il n'avait pas de feu, comme nous l'avons dit plus haut. Souvent il lui est arrivé de s'endormir de lassitude, le crayon dans une main, le scalpel dans l'autre. Son réveil était alors salué par la main froide du squelette étendu à ses côtés, et ses yeux réjouis par des tronçons humains, répandus çà et là par les travaux de la veille.

Cette existence si exceptionnelle ne pouvait durer longtemps sans attirer l'attention publique; bientôt Anvers voulut voir ce singulier enfant, ce philosophe de quatorze ans, ce jeune phénomène, comme on commençait à l'appeler alors. Parfois un curieux passait la tête à la porte de la cellule et contemplait ce trou obscur encombré d'un fouillis inextricable de dessins, de peintures, de sculptures, de paperasses accumulées, entassées dans le plus pittoresque et le plus incroyable désordre que jamais fantaisie d'artiste eût rêvé.

Un jour un amateur se présente et veut acheter à Wiertz une esquisse qu'il vient de peindre. Le marchand offrait un bon prix de l'œuvre. — « Gardez « votre or! c'est la mort de l'artiste, » s'écria le peintre ascète; et il ferma la porte au nez de l'acheteur.

A cette époque, Wiertz avait raisonné la théorie de l'existence qu'il prétendait suivre et il en avait établi les bases immuables. Nous aurons occasion de dire plus tard quelles sont les idées qui l'ont déterminé à ne vouloir pas vendre ses tableaux.

Cette sévérité envers soi-même paraîtra sans doute blâmable à beaucoup d'individus; nous n'y voyons, nous, que l'excès de cet amour inouï de liberté et d'indépendance que le peintre voulait apporter dans l'exercice de son art.

Dans les moindres circonstances de la vie, son

attention le portait vers tout ce qui devait le rendre fort; fort contre toute séduction, contre toute distraction contraire à sa studieuse existence.

Aux yeux du vulgaire cette conduite était inexplicable; le jeune et ardent artiste savait, lui, ce qu'il faisait, ce qu'il voulait : il plaçait entre le monde et lui un rempart inexpugnable. L'amour de l'art remplaçait pour lui tous les autres amours. C'était là le flambeau qui éclairait sa route d'une lumière assurée et lui permettait de franchir toutes les difficultés.

Comme on le pense bien, cet homme qui s'acheminait vers la gloire par de tels sentiers, était parfaitement incompris. C'était pour la foule, un drôle d'original, un extravagant, un songe-creux. Le voyant passer on l'insultait, on le raillait. Souvent même certains curieux désœuvrés suivaient ses pas en l'accablant de sarcasmes et de mauvais propos. Ainsi qu'il arrive toujours, sa longanimité — qui était du dédain — enhardissait singulièrement la bande imbécile. Les propos malplaisants, lancés d'abord à une distance respectueuse, se changeaient bientôt en invectives qui venaient retentir à un pas de l'oreille. — C'en était trop aussi! Le jeune homme se retournait indigné, la crinière au vent, l'œil plein de flammes! Il n'en fallait pas davantage; les brocards s'éteignaient sur les lèvres et une prudente circonspection semblait dès lors gouverner tous ces drôles naguère si impertinents.

Wiertz se consolait facilement de cet ennui passager. Nous dirons plus, son instinct le servait précieusement en lui faisant plutôt rechercher que fuir les occasions de lutte. Toutes ces petites échauffourées ne le préparaient-ils pas de longue haleine, aux combats qui ne pouvaient manquer de l'assaillir dans le cours d'une existence comme celle qu'il rêvait? Révolutionnaire de l'art il était prêt, s'il le fallait, à lutter seul contre tous. Bien lui en prit de recouvrir sa poitrine et son cœur d'une impénétrable cuirasse, car sans cela, la haine et la jalousie, dont les traits sont venus expirer impuissants à ses pieds, l'eussent tué depuis longtemps. — Ceux-là qui négligent cette éducation si nécessaire aux caractères fiers, reçoivent douloureusement tous les coups qu'on leur porte et finissent, malgré leur génie, par succomber à la tâche, ou ce qui est pis encore, à assister à leur propre anéantissement, obligés qu'ils sont pour avoir la paix, de rentrer définitivement dans le moule commun de la platitude humaine.

L'esprit observateur du jeune Wiertz s'était appliqué à l'analyse des passions des hommes; il avait reconnu, avec une grande perspicacité, que rien ne blesse autant les orgueilleux que l'expression d'un orgueil supérieur au leur. Il s'armait de cette passion comme d'un fouet; et s'il n'obtint pas de merveilleuses cures il força du moins certains individus à se mirer dans une glace où leurs défauts ne pouvaient être dis-

simulés. Le peintre avait vite reconnu que l'orgueil était une faiblesse ou une force selon les applications que l'on en faisait. Pour lui, il y avait deux sortes d'orgueils : l'orgueil fanfaron toujours satisfait de ses œuvres et l'orgueil légitime qui ne l'est jamais, en un mot, l'orgueil qui perd et l'orgueil qui grandit. Il sait qu'il possède ce dernier, il marchera donc, sans crainte, vers l'avenir.

Cette vie cellulaire, si misérable qu'elle paraisse, avait un charme ascétique pour le cénobite de l'art. Les murs du logis étaient dénudés comme des crânes de vieillards, le temps et l'humidité avaient laissé partout leurs épreintes, qu'importe! Les rêves de cette puissante imagination transforment le taudis en palais. La richesse est dans l'âme, dans la conscience de sa valeur ; — qui donc pouvait se croire plus riche que Wiertz? Là où le vulgaire ne voyait que des murs délabrés, le génie du peintre voyait se dérouler et se tordre les groupes fulgurants de ses Titans s'élançant à la conquête des cieux, d'où ils retombaient bientôt, précipités dans des mers de soufre et de bitume par la main puissante des immortels. D'autres fois c'était la musique qui donnait concert au logis. L'artiste musicien chantait, jouait de divers instruments et de telle sorte, que les passants s'arrêtant sous ses fenêtres s'imaginaient qu'il y avait là dedans une foule de musiciens s'escrimant à l'envi. On entendait des préludes, des fantaisies, des mélodies, des roulades, des

morceaux diaboliques, et tout cela hérissé de difficultés si étourdissantes que la pensée avait peine à suivre la rapidité des doigts qui les exécutaient.

Un jour ces *orgies* musicales attirèrent l'attention d'un musicien célèbre qui vint visiter le peintre et lui dit : « Je donne des leçons de musique à vingt francs « le cachet, si vous le voulez je vous donnerai vingt « francs par chaque leçon que vous recevrez de moi. » « — Merci, répond Wiertz. Après quelques études « vous m'entraîneriez à donner un concert, et je « n'ai pas le temps car j'ai disposé de ma vie autre- « ment. »

Si peu, c'est encore quelque chose et on doit se demander avec quelles ressources Wiertz vivait dans sa cellule; le voici : Le gouvernement ayant été renseigné sur les étonnantes dispositions du jeune artiste lui avait accordé une pension annuelle de *cent florins*. C'était mièvre; lui n'en demandait pas davantage.

Pendant son séjour à Anvers notre artiste fit deux voyages à Paris. Dans la capitale de la France, il vivait de la vie de sa cellule c'est à dire de travail et de privations. Lorsqu'il avait décidé qu'il irait le soir au spectacle, il serrait sa ceinture, ce qui voulait dire que son dîner était terminé. Wiertz étudiait avec passion toutes les richesses artistiques renfermées dans les musées de Paris, mais ce qui l'attirait peut-être plus encore c'était le mouvement tumultueux, rapide, ondoyant, tourmenté des grandes foules. Son génie

synthétique saisissait merveilleusement les effets par masses du flux et du reflux des vagues humaines. La grande ville était donc pour lui le motif constant des plus fécondes études.

Les années s'étaient écoulées, le peintre avait acquis l'habileté de métier suffisante pour traduire sur la toile une partie des aspirations de sa pensée, le concours pour le prix de Rome s'ouvrait dans cet intervalle, il concourut, et fut proclamé lauréat du grand concours.

Wiertz se recueillit. De vastes horizons s'ouvraient devant lui ; — il mesura ses ailes. Ses yeux, habitués aux brumes du nord, se fixèrent sur le soleil d'Italie ; — son regard resta ferme.

Il pouvait partir ; il partit.

III

Le 9 mai de l'année 1600, Pierre Paul Rubens partait d'Anvers pour Rome. C'était un maître illustre déjà. Ami de l'opulence et du faste il voyageait à travers les villes d'Italie comme l'eût fait un très grand seigneur. Il traînait après lui une suite nombreuse de pages et de varlets. Indépendamment du train personnel qu'il menait, sa présence dans chaque ville était encore l'occasion de fêtes et de réjouissances de toutes sortes.

Lorsque Wiertz fit son voyage d'Italie, une seule petite malle contenait tout son bagage, toute sa fortune. Il gagnait Rome par la Lombardie; — un accès de fièvre le saisit à Milan, il est soigné à l'hôpital.

Certes, nous sommes les premiers à reconnaître que si un luxe intelligent est supportable, même désirable quelque part, c'est dans le milieu où vivent les

grands artistes, et nous sommes loin de blâmer l'immortel Rubens des splendeurs qu'il déployait autour de lui. Mais ce que nous avons voulu faire ressortir par le contraste des deux existences que nous venons de placer sous les yeux du lecteur, c'est qu'ici, la différence dans le luxe répond exactement à la différence dans les caractères.

Wiertz, lorsqu'il partit pour l'Italie, ne disposait que de la faible somme annuellement accordée au premier prix du grand concours. — Quant au faste personnel, eût-il pu s'en environner qu'il l'eût repoussé comme une chose superflue, gênante et sans compensation.

Pour alimenter les sources de son luxe, Rubens mariait facilement son art à toutes les exigences du métier. Le passage suivant d'une lettre écrite par lui en réponse à la commande d'un tableau, ne laisse aucun doute à cet égard.

« ..... On pourrait le mieux se décider sur le « sujet à représenter, d'après les dimensions de la « pièce; car certaines compositions font meilleur « effet dans un grand espace, d'autres dans un espace « moyen ou petit. Cependant, s'il m'était donné de « choisir ou de désirer pour ma satisfaction quelque « scène de la vie de saint Pierre, je m'arrêterais au « martyre de ce saint, attaché à la croix les jambes « en l'air, ce qui pourrait fournir un ouvrage extraor- « dinairement beau (toutefois selon mon faible pou-

« voir). *Cependant je laisse le choix et la volonté à « celui qui en fera la dépense......* »

Voilà donc une œuvre splendide que l'imagination du peintre a déjà entrevue; cette œuvre va naître à la postérité, elle fera l'admiration des siècles... à moins cependant que *ceux-là qui en font la dépense*, n'en décident autrement. Selon nous c'est pousser loin la sujétion de l'art au métier. La question de l'offre et de la demande, du vendeur et de l'acheteur est ici parfaitement établie; et vraiment ce n'est pas l'art qui prime dans le marché; « c'est vous qui payez ! » dit Rubens.

Wiertz a une autre manière d'envisager la question. Un prince étranger lui fait offrir trois cent mille francs de son *Triomphe du Christ* : « Je ne puis vendre mon tableau, répond le peintre, car demain j'y peux trouver quelque chose à corriger. »

La lettre et la réponse que nous venons de transcrire témoignent surabondamment de la différence de caractère qui existe entre les deux hommes. Nous n'y appuierons pas davantage pour le moment.

A Rome, la vie de Wiertz fut sévère, simple, régulière et toute vouée à l'étude de son art. Chose qui peut paraître étonnante! pas la plus petite aventure ne vint le distraire de son absorption studieuse. — Cet homme avait mis un triple airain autour de sa poitrine; là où Antoine Van Dyck tombait le cœur brisé

et le corps meurtri [1], Antoine Wiertz passait, entendant à peine le bruit des passions étrangères à son art qui pouvaient s'agiter autour de lui.

On raconte que, lorsque la mitraille siffle aux oreilles du fakir Indien qu'un serment rive au sol, aucun de ses muscles ne tressaille; il semble ignorer jusqu'à la présence de ces messagers de la mort qui peuvent l'emporter à chaque instant... — Les funestes passions qui dominèrent l'existence de Van Dyck, de Léopold Robert et de tant d'autres, se rencontrèrent peut-être sur la route de notre peintre, mais il ne les vit pas. Pour lui, la peinture était une maîtresse jalouse, impérieuse, qui, non seulement ne voulait point de partage, mais encore eût regardé comme un crime la distraction d'une heure.

Dans les villes d'Italie, sur ce sol béni des arts et enrichi par trois mille ans de chefs-d'œuvre, l'enthousiasme de Wiertz est ardent mais contenu. — L'admiration sans réserve, aveugle et obscurcit le jugement; le lauréat d'Anvers n'est pas seulement venu pour admirer mais encore pour juger. C'est ce qu'il fit. Son coup d'œil artistique mesure rapidement la prodigieuse taille des Michel-Ange et des Raphaël; il regarde et n'est pas effrayé. Bien plus, à côté des

[1] A Gênes, Van Dyck, emporté par une passion violente, dont son âme porta des traces pendant toute sa vie, tomba transpercé d'un coup d'épée que lui porta son rival, dans un duel qu'il avait avec lui.

grandes qualités de ces géants de l'art, il a vu des défauts, en reconnaissant que ces derniers étaient inhérents à l'époque artistique où travaillaient les maîtres et non à la fragilité de leur génie. L'expérience qu'il puisa au contact des belles œuvres renfermées dans les Musées de Rome, de Venise, de Naples, de Florence, de Milan, servit de pierre de touche à son propre génie.—Comme le marin naviguant en pleine mer, il avait déterminé sa position et relevé la longitude et la latitude du lieu où il était parvenu. La volonté était ferme, le vent était bon, notre peintre navigua droit vers la gloire. C'est alors, qu'impatient de produire et de donner la mesure de ses forces, il prend une toile de trente pieds et y jette, d'inspiration, cette scène émouvante de *la mort de Patrocle.*

Après avoir parcouru l'Italie et médité longuement sur les chefs-d'œuvre qu'elle renferme, Wiertz rentre dans sa patrie emportant avec lui, comme tribut de bienvenue, sa grande page homérique.

Il faut, dans toutes les questions humaines, que les petites choses se mêlent toujours aux grandes par quelque côté; aussi ne pouvons-nous nous empêcher de consigner ici une petite anecdote se rattachant à l'arrivée du *Patrocle* en Belgique.

L'Académie de peinture d'Anvers reçoit traditionnellement une ou plusieurs études exécutées par ses lauréats pendant leur séjour en Italie.

Il est aussi de tradition pour le secrétaire de cette

Académie, chargé de la réception des tableaux, de n'avoir à solder d'ordinaire qu'une somme assez minime pour le prix du transport des travaux de peinture qui lui arrivent de Rome. — Quelques études de la campagne romaine; une belle fille du Trenstévère; une façon de bandit des Abruzzes copié à la ville, voilà le contingent habituel et classique payé à la patrie par son artiste lauréat.

Le jour où le navire qui portait *Patrocle* et ses destinées jeta l'ancre devant la ville d'Anvers, une révolution éclata au secrétariat de la docte Académie. Le secrétaire ternit deux fois ses lunettes en examinant de plus près, le montant de la note à solder pour le transport de l'œuvre de Wiertz. — Cinq cents francs de port! Ah! de les payer il n'avait nulle envie. — Laisser le tableau pour compte était la chose simple et pratique qui se présentait tout d'abord à son esprit, et de cela il ne se priverait pas.

Pourtant au milieu de ses déductions si logiques, une préoccupation d'artiste, une curiosité de métier absorbait notre secrétaire. — On sait qu'il n'est pas absolument indispensable d'être tout à fait étranger aux beaux-arts pour en être directeur, de même qu'un secrétaire d'Académie de peinture peut très bien conserver l'estime des honnêtes gens, tout en sachant distinguer un tableau de valeur d'une croûte vernie.— La caisse renfermant le tableau fut donc déclouée et le corps de *Patrocle* mis à nud, trop à nud! — Car

l'œuvre allait triompher de la résistance la plus acharnée, celle de l'argent à payer, lorsque les pudiques alarmes des académiciens vinrent enrayer leurs entraînements artistiques [1].

C'en était fait. Le corps de Patrocle, à l'encontre des volontés de son peintre, allait devenir la proie des Troyens qui le réservaient à quelque gémonie, lorsqu'un Grec, ami d'Achille, vint leur disputer le corps du héros. Ce Grec avait nom Van Brée, — une belle âme d'artiste réchauffée par un digne cœur. — Ici point d'envie, et de l'enthousiasme à pleins bords pour tout ce qui était grand et beau. Le tableau de Wiertz le surprit, l'étonna, le dérouta peut-être, mais il sentit bientôt le souffle des grandes ailes du génie, qui passait comme une trombe sur la tête de ces géants d'Homère se disputant un cadavre.

Van Brée plaida; en cherchant des mots pour sa cause il lui venait des idées, et, au soleil de ses idées le tableau de Wiertz s'éclairait comme une splendide vision! En terminant son plaidoyer Van Brée avait remporté une double victoire : il avait sauvé Patrocle en en faisant solder l'octroi; de plus, son ardeur à défendre l'œuvre l'avait initié à ses beautés, il avait compris le génie de Wiertz.

[1] Nous dirons dans le Catalogue du Musée, au chapitre où sera donnée l'analyse de *Patrocle*, de quelle mordante satire se servit Wiertz, pour qualifier le sentiment artistique des juges pudibonds.

IV.

Dans l'ancienne Rome, les insulteurs publics suivaient le char des triomphateurs. Cette coutume avait pour but de rappeler aux Césars romains enclins à se diviniser, que non seulement ils étaient bien mortels mais encore qu'ils touchaient à l'humanité par toutes ses infirmités. Chez nous, au sein de notre moderne civilisation, l'insulte n'est point précisément d'institution publique, mais elle est d'infirmité de l'espèce et elle a un avocat secret dans chaque cœur : l'envie.

Comme Wiertz touchait à la gloire avec *effraction*, si nous pouvons dire ainsi, comme son illustration n'avait pas été bercée sur les genoux de *dame coterie*, qu'il était seul, bien seul, il fut de suite en but à mille attaques, à mille critiques dans lesquelles le masque du dédain ne suffisait pas toujours à cacher des sentiments de haine. — Pour ceux dont l'âme est petite,

la gloire d'un autre paraît un vol fait à leurs mérites; tout rayon qui brille sur le front d'un homme ils le croient dérobé à leur propre soleil.

A partir de cette époque, chacune des œuvres qui sortit du pinceau de Wiertz fut un champ de bataille où se livrèrent les plus rudes combats. Si pour beaucoup, le génie de l'artiste fut un motif de sourde hostilité, l'énergique indépendance de son caractère, sa ferme volonté de ne sacrifier à aucune mode, à aucun préjugé, furent considérées comme une insulte faite au troupeau bêlant des absurdités humaines.

Notre peintre, comme Alonzo Cano, comme Michel-Ange, comme Léonard de Vinci, quitte le pinceau pour l'ébauchoir, la peinture pour la sculpture et la sculpture pour l'architecture. De plus, ainsi que quelques-uns des hommes illustres que nous venons de citer, Wiertz manie allègrement la plume.—La plume attaquait le pinceau, le critique du feuilleton traînait l'artiste à sa barre... L'artiste déposa son pinceau, saisit une plume et écrivit une brochure dont nous aurons à parler plus loin et dans laquelle il posait carrément la question : *La critique en matière d'art est-elle possible?* Toute la brochure répondait négativement à la proposition. L'artiste surprenait le feuilletoniste d'art en flagrant délit de sottise et d'absurdité. Il prenait les différentes critiques faites à propos d'une même œuvre, les mettait en regard les unes des autres, plaçait, dans une comique évidence,

celui qui disait tout noir à l'encontre de celui qui disait tout blanc, celui qui était tout miel à côté de celui qui était tout vinaigre. Souvent la plume ardente frisait le paradoxe, mais l'artiste se retrouvait toujours dans une conclusion saine et vigoureuse. — *Pourquoi la critique en matière d'art n'est-elle pas possible?* Parce que la science esthétique n'est pas constituée ; parce qu'il n'y a pas de règles fixes pour établir le *Beau*, ce qui permet à chacun d'errer à l'aventure à travers les domaines de l'art, en ne consultant que ses propres goûts, sinon ceux de la mode du jour, ou bien encore, en ne s'inspirant que de ses intérêts, de ses caprices, de ses amitiés ou de ses haines. — Mais n'anticipons pas actuellement sur cette partie d'une existence si large et si complète, que nous nous sentons impuissants à la poser à la pleine lumière de l'attention publique.

A mesure que l'ordre chronologique remènera sous nos yeux les œuvres critiques de Wiertz nous en analyserons la substance et l'esprit.

Le premier travail qui sortit de la plume de notre peintre, fut un éloge : l'*Éloge de Rubens*, mémoire couronné à Anvers.

Le succès qui accompagna l'apparition de l'*Éloge de Rubens* fut immense, éclatant. Le premier coup d'aile que Wiertz donnait dans les régions littéraires put faire présager de l'audace de son vol. Pour le public l'étonnement fut aussi intense que l'applaudissement.

Comment? cet homme déposait le pinceau fulgurant avec lequel il redonnait la vie aux géants de l'Iliade, et cela pour se saisir d'une plume qui, d'un seul trait, prenait rang parmi les plus ardentes, les plus colorées et (qui le croirait!) les mieux exercées. Il était resté à Wiertz quelque chose de l'orgueil de ses quatorze ans, orgueil qui lui faisait porter envie à la plume énergique de Corneille. — A ce merveilleux début c'était à ne pas croire... Et pourtant cela était et l'*Éloge de Rubens* était là comme un irrécusable témoignage qui forçait et justifiait l'admiration publique.

La pensée qui préside à cette œuvre, l'*Éloge de Rubens*, est nette, précise, pittoresque, plastique. — A travers les âges et le monde, la postérité avait déclaré Rubens un grand peintre; Wiertz entrant dans l'intimité de la vie du fils d'Anvers, en fait un peintre sublime et la plus étonnante individualité artistique qui se soit produite à travers les siècles. Et ce n'est point là un jugement global qu'il porte, c'est le résultat d'une analyse profonde, qui consacre son choix. L'étude de Wiertz va au fond de la question; il l'analyse, la dissèque, en montre toutes les parties, — puis, dans un style rapide, fougueux, étincelant, il ressaisit les éléments épars, les enchaîne dans l'œuvre, les développe dans leur puissance de vie et de rayonnement, en un mot, érige en quelques pages un monument pictural et littéraire qui n'avait

pas été tenté jusque là : *la physiologie de la peinture!*

Voici les deux premiers éléments, les éléments primordiaux d'un tableau, l'*invention* et la *composition*. Rubens n'a pas le droit de s'attaquer aux faibles; — Titan de l'art il ne peut s'attaquer qu'aux Titans; voici Michel-Ange le Superbe! Voici *le Jugement dernier* dans toute sa terrifiante splendeur. Le gant est tombé dans l'arène, — quel téméraire osera le ramasser? Rubens ! s'écrie Wiertz.—Et quelle œuvre sortira de son génie qui soutiendra l'écrasant parallèle! *La chute des Réprouvés.*

Ici l'auteur établit une double analyse qui le montre initié au souffle inspiré qui agitait les âmes des deux puissants artistes. Ce que sentait Michel-Ange composant, il l'éprouve et sa plume le peint. Le feu qui embrasait la poitrine de Rubens a passé dans sa poitrine. Ce n'est pas tout; le praticien subtil pour qui les procédés de l'art n'ont plus de secret, soulève tous les voiles qui cachent les mystères de l'atelier. Lorsqu'on a lu, la conviction pénètre dans les esprits les plus rétifs et ceux là qui, avant de lire, bondissaient à la seule proposition d'un parallèle à établir entre le fier Toscan et le vigoureux Flamand, ne peuvent s'empêcher, après avoir balancé la palme un moment indécise, de la laisser tomber sur le front de celui qui fit *la Descente de Croix.*

Pour le dessin et l'expression, Raphaël et Rubens

sont aux prises... Mais nous ne pouvons pas citer toute la brochure : passons à d'autres parallèles.

Voici la couleur, la passion, la vie. C'est maintenant surtout qu'il va falloir chercher aux plus hauts sommets de l'art, l'aigle dominateur dont la puissante envergure pourra mesurer un vol égal à celui de Rubens. Il ne faut point chercher longtemps; un seul rival existe, et celui-là est Titien, le fils de Venise. C'est à lui que le peintre d'Anvers va livrer le rude combat.

Laissons parler l'auteur.

« Rubens, on ne peut le nier, puisa dans l'école de Venise, comme à une source profonde, les secrets de la couleur ; il étudia les maîtres de cette école et particulièrement le Titien, qu'il regardait comme le plus parfait modèle dans cette partie. Mais son génie supérieur sut mettre à profit l'expérience des maîtres : il remarqua combien les empâtements par couches réitérées de cette école poussaient au noir; il sentit que la plupart de ces grands coloristes n'obtenaient une certaine harmonie qu'aux dépens du brillant et de la virginité des teintes, et que la manière de peindre par glacis et retouches, due aux nombreux tâtonnements des premiers essais, pourrait bien se remplacer par un procédé aussi riche, plus brillant et plus expéditif. Il observa que le ton des chairs des peintres vénitiens ressemblait quelquefois à la couleur du bois ou de la brique, que souvent une trop grande monotonie ré-

gnait dans leurs teintes ; qu'ils manquaient peut-être de ces oppositions qui font sentir que les chairs rougeâtres ou jaunâtres ne sont pas précisément jaunes ou rouges. Il remarqua que la lumière et l'ombre étaient souvent éparpillées dans leurs œuvres, ce qui nuisait à la force, à la vigueur et à l'harmonie. Il comprit qu'ils ne faisaient pas toujours le choix des formes favorables au coloris, et qu'enfin ils étaient tellement esclaves du modèle, qu'ils imitaient quelquefois des choses contraires aux effets que demande la couleur.

« Après avoir médité sur toutes ces choses, Rubens fut saisi d'un brûlant enthousiasme ; son imagination lui fit entrevoir l'idéal d'un coloris plus parfait, et, plein de cette confiance que donne le génie, il résolut de combattre le Titien même, en faisant faire à son art un pas immense. »

. . . Suit alors une analyse admirable des qualités respectives des deux grands peintres. Ne pouvant pas tout transcrire, nous donnerons seulement la conclusion du parallèle : « Le peintre de Venise fut imité « par le peintre d'Anvers, mais celui-ci atteignit si « bien la perfection que cherchait l'autre, que, si le « maître italien revenait au monde, il serait charmé « de pouvoir imiter à son tour les productions du « maître flamand. »

En ce qui touche la partie du clair-obscur, Wiertz établit une savante comparaison entre Rubens, Corrège

et Rembrandt. — Mais nous avons hâte d'arriver à la péroraison de l'œuvre, que nous ne pouvons nous empêcher de citer toute entière :

« Si le génie de Rubens est extraordinaire dans la théorie, il l'est davantage encore dans la pratique. Sa facilité est telle qu'il semble, comme un dieu, n'avoir besoin que d'un acte de volonté pour l'accomplissement de ses œuvres.

« Veut-on se faire une idée de cette prodigieuse aptitude, établissons un concours, évoquons un instant ces grands maîtres, voyons-les accomplissant une œuvre d'art. Voyons Rubens, le Titien, Véronèse, Rembrandt, Velasquez, la palette à la main, devant une toile prête à recevoir les inspirations de leur génie.

« Déjà l'impatient Véronèse brûle du désir de montrer la franchise et l'énergie de son pinceau; Rembrandt, plein de confiance dans les ressources de son faire, ne croit devoir craindre aucune supériorité; l'audacieux et facile Velasquez s'anime et rêve la victoire; une confiance moins grande, mais plus réfléchie, tempère l'empressement du Titien : son expérience est profonde; nul ne semble pouvoir lutter contre son étonnante habileté.

« Voilà déjà les grands artistes qui travaillent avec ardeur : le seul Rubens, les yeux fixés sur sa toile, reste calme et tranquille.

« Ses émules crayonnent sur le panneau de rapides

traits : déjà l'on aperçoit des masses esquissées, des figures ébauchées, des détails commencés; partout les lignes se multiplient et se confondent, partout l'on efface et l'on corrige. Les uns déjà satisfaits arrêtent des contours, les autres plus avancés préparent les couleurs; mais, hélas! une idée quelquefois mal conçue s'écroule et s'anéantit; de nouveaux essais paraissent et disparaissent, et l'imagination épuisée devient moins prompte. Vainement Véronèse et le Titien ont tenté d'assembler avec justesse le plan de quelques groupes, le mouvement de quelques figures; vainement ils essayent de dessiner d'un trait assuré quelques raccourcis difficiles, quelques muscles en action. Ces deux maîtres, ainsi que Rembrandt et Velasquez, sentent le besoin impérieux de prendre le modèle; mais cette ressource augmente l'embarras et les difficultés : ce que l'imagination avait ébauché, le modèle le détruit, et de pénibles travaux doivent recommencer encore. Cependant, avec une patience indomptable, le Titien et Rembrandt cherchent, par des couches superposées, par des glacis redoublés, à rendre, d'après le modèle, le dessin, le modelé et la couleur. Ce n'est qu'après de nombreux essais, des hésitations pénibles, qu'ils déterminent le mouvement des figures, le jet des draperies ; mais cette nature froide, ce mannequin inanimé les induisent en erreur; bien des choses encore doivent être refondues, recommencées, soumises à de nouvelles recherches : ce n'est

pas sans quelque peine que Véronèse parvient à réunir des masses de lumières, que le Titien obtient son harmonie, que Rembrandt arrive à ses effets; ce n'est pas sans quelques tâtonnements que Velasquez arrive à donner à son pinceau les grâces d'un beau faire. La pensée est prompte, mais la brosse est lente et s'embarrasse.

Rubens, toujours absorbé dans sa pensée, n'a rien encore exprimé sur l'immense toile qui l'attend; son génie seul agit et travaille : comme un ouragan impétueux s'amasse au loin dans un ciel enflammé d'éclairs, ainsi se préparent en silence, dans le cerveau du maître, les merveilles qui vont éclater à nos yeux. Ce n'est point par les moyens ordinaires dont se servent ses rivaux que le grand artiste exécute ses œuvres sublimes : ce n'est ni le modèle, ni le mannequin qui lui inspirent ces étonnants mouvements, ses admirables expressions, ses frappantes vérités, son rendu merveilleux. Ce n'est point non plus par les vains essais d'un crayon timide et mal assuré qu'il commence le premier jet de son œuvre : sa pensée mûrie, il saisit ses pinceaux, s'élance à la toile, y jette des flots de couleurs : les lignes, les masses, les formes, les ombres, les lumières naissent sous les coups de la brosse rapide : à droite, à gauche, en haut, en bas, la fée va, vient, vole, et la toile, frémissante, bourdonne comme un tonnerre lointain. C'est la digue qui se rompt, c'est le torrent qui bondit, c'est l'éclair qui

passe, c'est le feu qui pétille, c'est la flamme qui dévore, c'est la force électrique qui agit, c'est la puissance d'un démon qui, tout à la fois, veut, crée, accomplit.

« Déjà les grandes lignes générales apparaissent, les grandes masses d'ensemble se dessinent, les effets de lumière resplendissent : le sujet vit tout entier. Comme l'enceinte d'un grand cirque s'emplit tout à coup, au moment où ses portiques s'ouvrent à la foule empressée, ainsi se couvre rapidement de masses agitées, le vaste champ où le pinceau de Rubens porte le mouvement et la vie.

« Le grand coloriste a posé sur divers points les cinq couleurs primitives. A voir comment l'ombre et la lumière naissent, grandissent, et détachent les objets, on se figure l'apparition subite du soleil sortant de la mer et éclairant par degré la nature plongée dans les ténèbres : autant les effets éblouissants de l'astre surprennent et enchantent, autant les capricieux accidents de lumière qui surgissent sous la main de Rubens, saisissent et étonnent. La fée va, vient, vole, et la toile, frémissante, bourdonne comme un tonnerre lointain. Avec quelle écrasante rapidité, la brosse large et hardie attaque l'ensemble et les détails ! Avec quelle adresse inouïe, elle sait donner à tous les corps leur forme, leur caractère, leur couleur ! Ici, elle établit des masses éblouissantes qui sont le foyer le plus étendu de la lumière ; là, elle débrouille et détache des

parties sourdes, renforce des parties faibles, atténue des parties fortes, et, tournoyant sans cesse dans une pâte fraîche et brillante, étend ses soins prestigieux jusqu'aux moindres détails.

« Mais cette multitude d'objets, ces êtres aux mille formes et aux milles couleurs attendent la vie. Rubens, dont le génie entrevoit d'un coup d'œil ce qui manque à la perfection, s'éloigne un moment et parcourt des yeux son œuvre. Rapide comme l'éclair, il reprend sa palette chargée de nouvelles couleurs. La fée va, vient, vole! Partout les objets changent, se développent, grandissent; partout se produisent des effets nouveaux. Doit-il rendre la douleur, le calme, l'effroi? une touche juste et hardie l'exprime. Ce bras est-il trop long? ce torse est-il trop court? le pinceau, d'un trait, rétablit les proportions; songeant ensuite aux intérêts de la couleur, il tempère ces parties trop brillantes, réveille ces parties trop sourdes, salit celles-ci, illumine celles-là, ranime par des teintes vierges les points principaux, revient rapidement vers les détails qu'il arrondit, détache, modèle et finit. La fée va, vient, vole! son impétuosité ne s'arrête pas un instant; elle fouille les ombres obscures et profondes, rehausse de lumières vives tous les corps saillants, les empâte, les fait jaillir de la toile. Ainsi s'achève l'œuvre, lorsque enfin le peintre attaque une dernière fois toutes les parties du tableau, les frappe vivement de touches spirituelles et légères, les creuse de noirs

vigoureux, les pique de blancs étincelants, et, comme si la matière dont il imprègne ses pinceaux était dérobée au feu du ciel, il donne à tout ce qu'il vient de créer l'expression et la vie.

« Telle est la prodigieuse facilité de Rubens, telle est son incomparable habileté dans la pratique : tandis qu'embarrassés dans les difficultés de l'exécution, ses rivaux commencent à peine leur œuvre, le grand artiste a terminé la sienne, où brillent tout à la fois et au plus haut degré, les qualités les plus précieuses de l'art.

« Et c'est ainsi que tu fis ta *Descente de croix*, ô fils immortel d'Anvers ! »

V

Voici tout d'abord une petite brochure de Wiertz qui s'offre à nos yeux armée de son titre piquant : *Le secret du Diable.*

« Ce qui tue dans les arts, dit notre peintre criti-
« que, ce qui s'oppose le plus à leurs progrès, c'est
« le changement qu'apporte sans cesse le caprice des
« modes dans les règles du beau qui devraient être
« éternelles. »

L'idée mère de cette brochure est une énergique protestation contre le vasselage dans lequel les écrivains et artistes étrangers prétendent tenir les écrivains et les artistes belges. Wiertz appelle aux armes la phalange qui tient la plume, le pinceau ou l'ébauchoir et il frémit d'indignation en voyant la servilité avec laquelle cette phalange reçoit toutes les impressions qui lui viennent du dehors.

La prétention de certains juges à l'infaillibilité en matière artistique, trouve en Wiertz un ardent contempteur. — Ainsi, à propos de cette nécessité dès longtemps acceptée, d'aller recevoir à Paris le baptême artistique sans lequel les portes de la renommée restaient closes devant l'artiste, il avait coutume de s'écrier ironiquement : « Pauvre Raphaël, pauvre « Michel-Ange, qui n'ont pu venir s'inspirer à Paris « du bon goût qui corrige les écarts et dirige le génie ! « Pauvre Michel-Ange auquel l'institut de France n'a « pu donner son *satisfecit.* »

Afin de réveiller le sentiment d'indépendance qui doit caractériser tout véritable artiste, Wiertz propose un concours dans lequel les œuvres françaises, littéraires et artistiques doivent être comparées aux œuvres belges. Le peintre offrait un prix magnifique au vainqueur du tournoi, — c'était le charmant tableau intitulé : *La jeune fille au rideau*. Hélas ! nous devons déclarer en toute sincérité que la proposition de Wiertz n'a pu aboutir et que la bataille ne s'engagea pas faute de combattants, et à l'époque où nous écrivons ces lignes, *la jeune fille au rideau*, cet inestimable joyau conserve toujours sa place dans l'atelier.

Malgré les répulsions de son esprit pour la prétendue infaillibilité parisienne, Wiertz se décida à envoyer son *Patrocle* à l'exposition de Paris. Cette manière de faire eût été inconséquente après tant de

réactions vivement motivées, si la démarche n'avait été le résultat d'une véritable gageure entre le peintre et ses amis.

Voici ce qu'il voulait prouver : — C'est qu'il n'est point de succès possible à Paris, sans l'appui de la presse et des petites intrigues d'usage. Que toutes les fois qu'on n'usera pas largement de ces moyens, l'œuvre exposée, quel que soit son mérite, passera inaperçue, le public courant toujours non pas à la valeur du tableau, mais à son étiquette; non pas au génie mais au nom qui en tient lieu. L'appréciation est juste, mais comme fait général; ce n'est point à Paris seulement que les choses se passent ainsi, mais dans le monde entier. Ensuite, nous croyons pouvoir dire avec justice qu'il n'était pas logique de conclure à l'insuffisance radicale de la critique et du public en matière artistique, parce qu'ils passaient sans s'arrêter devant une œuvre de la plus grande valeur. Jusque là cette manière d'être du monde parisien ne prouvait qu'une chose : c'est qu'il ne comprenait pas. Cette peinture en dehors des données habituelles, extra-artistique, si nous pouvons ainsi parler, le prenait tout à fait au dépourvu. — Il passait et se taisait; — n'y avait-il pas là une preuve de bon sens? Artistes! Vous n'avez pas seulement qu'à attendre l'admiration et les applaudissements de la foule, vous avez encore et surtout, à former, à développer le goût, le sentiment et le jugement dans les arts de cette

même foule, sinon, vos succès ne seront pas plus logiques que vos chutes, vous resterez ballottés à tous les caprices de la mode, et votre réussite ne sera jamais qu'un bon billet tiré à la loterie des caprices du jour!

La conclusion de tant de luttes passionnées dans lesquelles l'imagination effarouchée prenait parfois le rôle de la raison, fut toujours favorable à Wiertz. Ainsi la vue de l'intrigue et de l'indifférence parisiennes lui font prendre en horreur les expositions ordinaires; il s'est donné parole qu'il n'y rentrerait point. — Que fait-il alors? Il jette les fondements d'un musée dont l'immense valeur artistique fait dans le présent sa propre gloire, comme il fera à travers les âges les plus reculés la gloire de son pays.

Si le peintre audacieux qui se frayait si largement sa voie dans les régions les moins explorées de l'art, avait déjà attiré sur sa tête la malveillance de la critique, ennemie, en général, de toute tentative qu'elle n'a point conseillée ou patronée, qu'allait-il advenir alors que — se plaçant à son tour dans le fauteuil du juge, il faisait comparaître la critique à la barre? — Ce qu'il advint? La malveillance se transforma; elle devint de la haine.

Toutes les vanités, tous les amours-propres artistiques ou littéraires avaient été blessés au cœur par les démonstrations irrévérentieuses de notre artiste. Les journaux appartenant aux opinions les plus variées, les journaux ayant l'habitude de se déchirer

entr'eux à peu près sur toutes les questions, sont ici confondus dans une touchante unanimité : la haine contre l'artiste.

Lui ne perdait pas pied. La double surexcitation produite par le triomphe de l'*Éloge de Rubens*, d'une part, d'autre part, la combativité (pour parler comme les phrénologues) qui a toujours été la dominante caractéristique de son esprit, avait dû singulièrement monter son imagination pour qu'une personne qui vivait dans son intimité pût alors rédiger les lignes suivantes que nous avons sous les yeux :

« Lorsque Wiertz était injustement attaqué il allu-
« mait tous les *fourneaux* de son génie. L'idée ven-
« geresse bouillonnait comme une lave au fond de
« son cerveau. Bientôt elle s'échappait en traits mor-
« dants, et, semblable à une nuée de serpents lancés
« dans toutes les directions, le sarcasme furieux
« allait fouillant, cherchant dans le feuilleton, la bro-
« chure, le journal, le pamphlet. Quand il avait
« trouvé il s'accroupissait sur sa proie et la déchirait
« à belles dents et de bon cœur. Ici, il tombait sur la
« critique ignorante, là, sur le jugement absurde,
« plus loin sur le compte rendu ridicule. Lorsque
« tout cela était bien battu, démoli, aplati, écrasé, il
« en faisait un tas qu'il travaillait à coups de plume,
« de pinceau ou d'ébauchoir pour les clouer enfin
« au pilori de la publicité. »

Nous demandons grâce au lecteur pour ce lyrisme

tant soit peu échevelé, mais nous avons cru que, en conservant cette forme littéraire, nous ferions mieux comprendre encore tout ce qu'il y avait de fougueux, d'énergique, de persévérant dans le caractère de Wiertz.

L'artiste a beau être plongé dans le travail le plus sérieux, le plus absorbant, son esprit de lutte a toujours une oreille ouverte aux bruits du dehors. Si un adversaire digne de lui l'appelle dans l'arène, il quitte volontiers le pinceau ou l'ébauchoir pour venir se mesurer avec lui.

Dans cette susceptibilité d'organisation il y avait un grand danger ; en effet, si une conspiration des ennemis du peintre s'était organisée dans le but de toujours le tenir en haleine de lutte et la plume à la main, le pinceau eût été forcément en partie délaissé et bien des chefs-d'œuvre immortels fussent restés dans le néant.

Wiertz a une malice de singe dans les charges et les mystifications qu'il déverse sur les malveillants. Nous aurions cent traits piquants à citer, nous nous contenterons de rapporter celui dont le jury parisien fut autrefois victime.

Wiertz avait à se plaindre de certains procédés, vraiment lestes, employés à son égard par le jury parisien. Ne voulant point rester sous le coup d'un jugement qu'il trouvait entaché d'une grande partialité, sinon d'une grande ignorance, il résolut d'en

appeler à sa manière; voici le moyen qu'il employa : il savait qu'un de ses amis possédait un très beau tableau de Rubens, il se rendit chez lui, et lui faisant part du projet de mystification qu'il méditait, il le pria de lui confier l'œuvre du maître pour quelque temps. La proposition fut acceptée. Wiertz rentra dans son atelier, puis, choisissant bravement son coin il signa : Wiertz.

Un procès-verbal de l'envoi avait été dressé devant témoins. Le tableau partit. Arrivé à son tour sous l'œil perspicace des juges, il fut rejeté d'emblée, et, grâce à sa signature hétérodoxe, considéré comme devant faire tache même parmi les plus mauvais.

Rubens, mis à la porte de l'exposition parisienne, revint triomphant à Bruxelles; il avait gagné son pari. Il fut déballé devant ceux qui avaient servi de parrains à la mystification, et, comme on le pense bien, ce ne fut pas sans une grande dépense de lazzis, de brocards et d'observations de toutes sortes, à l'adresse de l'aplomb imperturbable du jury qui, dans sa haute sagesse, sa profonde impartialité, son infaillibilité à toute épreuve, venait de traiter Rubens comme il eut fait du plus médiocre des rapins.

Naturellement, l'aubaine était de trop bon aloi, pour que les journaux du temps n'en fissent pas des gorges chaudes; aussi pendant quinze grands jours se réjouirent-ils de l'aventure.

Quelques mois plus tard le peintre mystificateur

écrivit au jury parisien une lettre dont nous extrayons les passages suivants dans lesquels il expose sa manière de voir en ce qui touche les jugements des jurys :

« Je suis imprévoyant, imprudent, indocile; c'est moi, sans vanité, qui, l'an dernier, ai eu l'honneur de vous envoyer sous mon nom un tableau de Rubens, que vous trouvâtes fort mauvais. Pardonnez-moi, messieurs, d'avoir ainsi exposé au public votre belle compétence en matière de peinture. Je dois aussi, en passant, m'excuser auprès de messieurs les feuilletonistes, d'avoir eu l'impudence d'ouvrir un concours littéraire sur cette question irrévérente :

L'influence pernicieuse du journalisme sur les arts et les lettres.

. . . .

A cette orgueilleuse folie, messieurs, se joignent deux autres folies, à l'aide desquelles j'ai la prétention de me maintenir dans une indépendance absolue et de pouvoir défier à coup sûr toutes les puissances formidables qui tuèrent les Gilbert, les Géricault, les Hégésippe Moreau et beaucoup d'autres. La première de ces folies, la voici : je me soucie fort peu de tous les avantages de la fortune, messieurs, et ne redoute point l'hôpital. La seconde : je n'ambitionne que l'approbation de l'avenir, le sort de ceux qui, venus dans un temps où il n'y avait pourtant ni jury de peinture, ni même de feuilletonistes, parvinrent à une gloire immortelle. »

VI

En soumettant scrupuleusement à l'analyse de sa pensée artistique ses essais, ses tentatives diverses, ses démarches, ses hésitations même, Wiertz est arrivé à se constituer de bonne heure une doctrine dont il a pu faire la règle invariable de ses travaux. Cette règle une fois établie, il a pu marcher fièrement dans sa voie, sans subir les ondoiements incessants qui ne manquent jamais de tourmenter l'âme de l'artiste qui marche au hasard de l'inspiration du moment.

Des épreuves qu'il a subies, des efforts qu'il a tentés, Wiertz a fait ressortir d'admirables leçons dont les jeunes peintres, présents et à venir, pourront largement profiter.

Dans le travail qui sert de préface à : *Un mot sur le salon de* 1842, *brochure par A. Wiertz*, le peintre

raconte l'anecdote suivante que nous considérons comme féconde en enseignements :

« Un jour, c'était à Paris, je résolus de faire un tableau qui réunît assez de perfection pour contenter tout le monde. Que faire, me disais-je, pour arriver à ce but? Consultons tout le monde, ou, du moins, consultons les hommes les plus compétents; suivons exactement leurs conseils et leurs corrections et ne nous arrêtons pas qu'ils n'avouent franchement qu'ils sont pleinement satisfaits.

« Voilà une merveilleuse idée, pensais-je; et nul critique, cette fois, n'aura la moindre chose à me reprocher. Après cette courte et juste réflexion, je me mis à l'œuvre. Le tableau que j'entrepris représentait Adam et Ève après leur chute. »

. . . .

Ici se trouve l'analyse du sujet, de la composition, du sentiment et des qualités plastiques qu'il renfermait. Le tableau terminé, le peintre se met en quête de juges compétents, au moins selon l'idée qu'il se faisait alors de la compétence en matière d'art.

« Le premier homme auquel je m'adressai, fut M. Guérin, un des peintres français les plus distingués, un homme parfaitement compétent : il n'y avait pas de doute.

« Voici les observations qu'il fit sur mon tableau :

— « Je n'aime pas trop la pose de votre Adam;
« selon moi, elle n'exprime pas assez le sujet..., ne

« pourriez-vous pas changer cela? la jambe de l'en-
« fant me paraît un peu longue... Quel est ce disque
« à l'horizon? » — « C'est la lune. » — « C'est inu-
« tile, changez cela... cela nuit au sujet... » — « Que
« croyez-vous, monsieur, qu'il faille faire encore? »
« — « Changer le fond; et puis tâchez d'être plus
« correct, votre dessin est un peu flamand... Étudiez
« l'antique... »

« Toutes ces observations me semblaient fort justes; j'étais enchanté. Je remerciai M. Guérin de sa bonté, et, chargé de mon tableau, je pris la résolution d'aller frapper chez M. Gérard. Le grand peintre recevait avec beaucoup de bienveillance les jeunes gens désireux de recueillir ses conseils. Moins classique que M. Guérin, M. Gérard ne professait pas la même horreur pour le romantisme; il tolérait fort les tendances vers la couleur. En m'adressant à M. Gérard, je me gardai bien de lui dire que je venais de voir M. Guérin; je ne voulais pas influencer son jugement.

— « C'est bien, me dit-il, très bien : je comprends
« le sujet. Votre groupe est bien disposé, l'ensemble
« de la composition me plaît... » — « Mais, monsieur, répondis-je un peu ennuyé de ce qu'il ne me faisait pas d'observations utiles, la pose d'Adam, ce me semble, n'exprime pas assez bien le sujet?... » —
« Au contraire, je la trouve excellente, et c'est une
« des meilleures choses de votre composition. » —
« Je ne puis en dire autant d'Ève..., tâchez de chan-

« ger cette pose. Changez aussi le ciel. » — « Et la « lune? » — « C'est une bonne idée... » « Vous avez « mis de la richesse dans votre fond... C'est bien. » « — « La jambe de l'enfant n'est-elle pas un peu lon- « gue? » — « Non. » — « Que pensez-vous du des- « sin en général? » — « Pas mal : c'est nature... » « — « Ne faut-il pas y rappeller davantage les « formes antiques?. » « Non, parbleu! je ne vous le « conseille pas....

« Sur presque tous les points l'opinion de M. Gérard avait été contraire à celle de M. Guérin; j'étais désespéré. Quel parti prendre? Ces artistes avaient tous deux parlé de bonne foi, tous deux étaient juges compétents. Je me trouvais dans cette position terrible de Sganarelle, *dans l'Amour médecin*, lorsqu'après avoir consulté plusieurs savants docteurs sur la maladie de sa fille, il s'écrie : « Me voilà un peu plus incertain qu'auparavant. »

Un troisième peintre est consulté. Pour ce dernier, le tableau est splendide; malheureusement les formes *sentent furieusement la perruque et l'*ANTIQUE.

Ce n'est pas tout; le peintre surexcité, enfiévré par toutes ces contradictions qui mettent son esprit à la torture en brouillant toutes ses idées, consulte, tour à tour, des journalistes, des poètes, des architectes et jusqu'à des géologues. Tous jugent à leur point de vue, et ce point de vue les absorbe de manière que l'ensemble est toujours sacrifié à la partie qui pas-

5.

sionne plus particulièrement le juge, et que les plus étranges contradictions jaillissent incessamment du choc des observations diverses. — Mais quel conseil pouvait donner le géologue en tant que géologue, quelle observation pouvait-il faire, étant appelé comme juge sur un pareil terrain?

Écoutez le récit :

« Le géologue, qui jusqu'alors n'avait dit mot et qui, pour cela seul, me semblait plus raisonnable que les autres, s'avisa cependant d'exprimer aussi sa pensée. « S'il m'est permis, disait-il, d'émettre ici mon « opinion, je dirai que je suis tout à fait de l'avis de « l'auteur de ce tableau : en effet, ce qui me semble « encore de la plus exacte vérité, c'est que personne « ne comprend mieux la peinture que les peintres, la « poésie que les poètes, la musique que les musi- « ciens, et qu'il en est de même en tout art et en tout « métier. Je me garderai donc bien de donner ici des « conseils à l'artiste : seulement je lui ferai une « petite observation fort juste et dont il pourra tirer « grand profit. » Le géologue n'en dit pas davantage. Le lendemain il m'apporta un morceau de terre cuite. Cet objet était d'un rouge foncé « Tenez, me dit-il, « remarquez cette terre; mes expériences m'ont ap- « pris qu'elle a dû appartenir aux premiers âges du « monde. Je vous prie, monsieur, de copier cette « teinte et de la reproduire dans les terrasses de votre « tableau d'*Adam et Ève;* car je sais que la terre au

« jour de la création, a dû être d'un rouge foncé... » Ici je ne pus m'empêcher de rire... — « Ne riez pas, « me dit-il, je parle très sérieusement, et si vous « voulez donner à votre Adam une couleur vraiment « poétique, donnez-lui la teinte rouge de cette pétri- « fication ; cette idée sera sublime en ce qu'elle sera « conforme au texte de la Bible, qui nous apprend « que Dieu, à l'aide d'un peu de terre, créa notre pre- « mier père... »

Allez donc vous fier aux lumières des autres! Autant d'hommes, autant de jugements différents. Chacun a son optique et juge à son point de vue; chacun a son sentiment et juge d'après son inspiration passionnelle. Errements partout, continuels errements; pour le beau, point de règles fixes. Instincts, aspirations idéales, prédispositions mécaniques, habileté de main, empirisme; de science point. Et lorsque l'individu se catégorise, se concentre dans le groupe, forme une nation, les différences subsistent avec une remarquable intensité. Voici dans une galerie de tableaux un Allemand, un Flamand et un Anglais. L'Allemand est en extase devant le Pérugin ; le Flamand jure par Rubens et l'Anglais ne voit et ne regarde que les ouvrages du Titien.

Wiertz rapporte une conversation entendue par lui dans les musées du Vatican, qui témoigne des différences d'appréciations dont la causalité ne se trouve réellement que dans les caractères généraux qui pro-

viennent des mœurs et du tempérament des différentes nations.

Que conclure de toutes ces fluctuations ? Où est le fil d'Arachnée qui conduira le jeune peintre à travers le dédale de toutes ces opinions aussi inconsistantes qu'énergiquement défendues ? — Ce fil n'existe pas, car non seulement tous les hommes errent à l'aventure de leurs inspirations personnelles, mais ces inspirations courent encore le risque de changer du blanc au noir dans le cours d'une même existence. Il faut conclure : Écrivains et artistes, public ordinaire et public *dit compétent*, nous qui tenons cette plume, comme ceux qui l'ont tenue avant nous, nous sommes impuissants à la saine critique des arts, parce que personne n'a établi mathématiquement la condition esthétique dans laquelle se trouvent renfermés les éléments constitutifs du *Beau*. Wiertz nous affirme avoir trouvé le moyen de démontrer la théorie du *Beau* par l'analyse des éléments plastiques qui entrent dans sa composition : cette démonstration, nous l'attendons avec un intérêt dont la vivacité peut s'expliquer par l'ennui que nous impose l'imbroglio des définitions présentes.

VII

La vigueur avec laquelle Wiértz a repoussé certaines attaques, a fait dire à ses détracteurs qu'il avait horreur de la critique. C'était une astucieuse insinuation. Wiertz aime la critique au contraire, mais la critique saine, éclairée, loyale. Nul n'est plus disposé à tenir compte d'une observation juste, et bien des hommes compétents en la matière, savent quel empressement met l'artiste à exécuter les corrections qu'on lui indique et qui lui paraissent bonnes et valables.

Si un homme se rencontrait doué de l'omniscience, possédant une sagesse et une vertu suprêmes, comprenant toutes les passions humaines mais ne se livrant qu'à celles qui prennent leur source dans la générosité, le dévouement, la fraternité; si, dis-je, cet homme d'un autre monde pouvait prendre pied sur

notre globe terraqué, nous lui remettrions sans crainte le sceptre de la critique, convaincu qu'en suivant ses conseils nous marcherions dans la noble voie des lumières et du progrès.

La critique saine, vigoureuse, respectable, jugeant les actes et les œuvres sans système préconçu, sans servile passion, est aimée des philosophes et respectée des grands artistes : c'est celle qu'aime Wiertz. Bien loin de regimber contre elle, il l'appelle de tous ses vœux. Ses ennemis ont fait courir le bruit que l'orgueil de l'artiste se révoltait contre toute critique, ce n'est pas vrai ; des hommes compétents, quelques-uns même haut placés dans l'art, savent combien Wiertz est disposé à faire les corrections sages qui lui sont indiquées. Nous affirmons que personne n'est plus empressé que lui à profiter d'une observation juste et loyale.

Mais si, sous prétexte de critique, un impudent brouillon, trempant sa plume vénale dans n'importe quelle fange, vient s'attaquer à l'œuvre du génie sans autre volonté que de satisfaire des rancunes personnelles, soldées ou non; si une âme empêtrée dans les ronces de l'ignorance et du vice, méconnait la grandeur de cette triple manifestation de la SAINTE HUMANITÉ : le travail, la science et l'art; si l'œuvre, enfantée dans la douleur, l'angoisse et la détresse de l'esprit, est exposée à périr sous les coups d'une critique malhonnête et injuste, oh! alors, l'artiste a

le droit de mépriser l'insulteur et de lui renvoyer en pleine face, toute la bave dont il voulait le couvrir.

On peut dire, en thèse générale, que la critique est d'autant plus misérable, plus énervante, que l'époque dans laquelle on vit est plus appauvrie d'hommes ayant un caractère juste et ferme. — Nous n'apprenons rien de nouveau à nos lecteurs, en leur disant qu'un écrivain de talent peut très bien n'avoir ni consistance morale, ni dignité, ni respect pour les autres, en manquant pour lui-même; mais qu'adviendra-t-il alors aux malheureux exposés à ses coups? Il est connu qu'une plume habile et féconde tue mieux qu'un glaive, si l'on ne peut point parer avec une arme semblable; et combien d'artistes, sous ce rapport, seraient impuissants contre le premier littérâtre venu...

Nous pensons que les critiques les plus honnêtes sont encore ceux qui, en dehors de toute passion mesquine, jugent l'œuvre soumise à leur investigation, fut-ce même au point de vue d'un esprit plus ou moins systématique. Souvent leur jugement est faux, la passion facilement les aveugle; mais on sent sous leurs paroles les trépidations d'un cœur désintéressé; leur amour de l'art se retrouve jusque dans leurs élans les plus désordonnés, jusque dans leurs incroyables erreurs. — Ce sont les meilleurs. Certes, nous n'aurons point le courage de les blâmer de cette ardeur

qu'ils déploient dans les luttes qu'ils soutiennent, pour ou contre les artistes qui vivent et s'agitent sous nos yeux, lorsqu'après des siècles écoulés nous voyons encore surgir des polémiques ardentes à propos du mérite respectif des grands peintres de la renaissance. Louons ces passionnés de l'art; l'erreur peut se guérir, la malveillance et l'indifférence jamais!

De tous les artistes passés et présents, le peintre Wiertz est assurément un de ceux autour desquels la sottise, l'envie, le bon sens à quatre sous, l'erreur, le merveilleux, la malignité, l'interprétation absurde, se sont le plus exercés. Aujourd'hui, tout ce qui s'attache à cet homme, que la gloire, *la vraie gloire,* a visité avant le tombeau, est tellement embrouillé, qu'après avoir fouillé et lu tout un gros tas de critiques, nous sommes demeuré convaincu que le public, en général, ne connait de cet homme que des cancans, des propos de caillette, des mensonges inventés par l'envie et colportés par la bêtise.

L'espèce humaine se courbe vers la servile animalité avec une persistance vraiment inouïe. La vanité, qui devrait lui servir de levier pour l'aider à sortir de l'ornière, ne sert qu'à l'y enfoncer davantage.—Qu'un homme ait le courage de ridiculiser le préjugé, de le combattre non seulement par des paroles mais par des actes; qu'il prêche d'exemple par ses allures, sa conduite quotidienne et fasse ce qu'il croit être bon en dépit de la mode et des habitudes stupides que le bon

sens réprouve, et vous verrez bientôt ceux-là même qui se titrent du sobriquet d'*esprits libres*, de *libres penseurs* crier haro! sur l'esclave qui brise sa chaîne pour marcher dans son droit et dans sa liberté! Bien plus, la malignité s'en mêlant, on ira jusqu'à attribuer à des raisons vicieuses ce qui n'est que le procédé d'un homme libre. — A moins que ce ne soit la *mode* de confesser la vérité, le monde y reste réfractaire; il n'en veut pas... Vrai Dieu! il y a un moyen de l'y amener cependant, — c'est de l'y forcer.

Dans cette voie, et par le pinceau, la plume, la manière d'être habituelle, le mépris de la mode, le courage du bon sens, — qui n'est pas, quoiqu'on dise, le sens *commun* à la tourbe bêlante, Wiertz a combattu autant et plus que pas un. — A-t-il réussi à convaincre le public? Nous l'ignorons; mais ce que nous savons, c'est que son énergique persistance a fini par émousser, sinon épuiser les traits de la critique : c'est une victoire.

Il y a une quinzaine d'années, un critique frappé de l'énergique persistance de cet athlète, ne put s'empêcher de s'écrier en terminant un article analytique d'une œuvre picturale :

« Cet homme, je le lui promets, aura ce qu'il veut : de la gloire. Il l'aura malgré les artistes, malgré les critiques, malgré lui-même, car il a des aîles diaprées à son pinceau, et qu'on l'aide ou qu'on le délaisse, qu'on le honnisse ou qu'on l'adore, Wiertz n'en est

pas moins le plus grand peintre de notre pays, s'il n'est pas le premier des peintres qui existent.

« Mais pour en arriver là, il a fallu de la passion et une passion ardente pour l'art et pour la gloire. C'est bien lui, Wiertz, qui fait de l'art de peindre un culte et qui est toujours aux pieds de son dieu... »

Pendant bien longtemps, la critique s'attacha aux flancs de l'œuvre de Wiertz avec un incroyable acharnement. Cependant, après l'apparition du *triomphe éclatant du Christ*, les ennemis baissèrent la tête, — il fallut se résigner... je me trompe, il fallut trouver une autre tactique. Celle qui fut bientôt mise en avant était vieille comme le monde : — ce qui prouve qu'elle avait toujours réussi parmi les imbéciles. Cette tactique consistait à couper l'homme en deux ; on applaudissait à l'artiste mais on se réservait d'attaquer insidieusement sa prétendue sauvagerie, son originalité, son excentricité, etc.

Nous permettrons volontiers à qui voudra, d'étudier l'œuvre de Wiertz aux risques et périls de sa judiciaire et de son bon sens ; mais nous ne pouvons pas permettre aux feuilletonistes de séparer insidieusement l'homme de ses travaux.

Voyons, messieurs, qu'avez-vous à reprocher à Wiertz? S'est-il livré à quelque dol, à quelque simonie? Passe-t-il sa vie dans le luxe et l'orgie? Est-il bravache, duelliste ou calomniateur? Vous a-t-il emprunté votre argent ou volé vos actions de chemins

de fer? A-t-il pris votre place à l'exposition? Vous a-t-il déplacé à l'église ou au théâtre? S'est-il occupé de vous au point d'aller dire à votre voisin, que vous étiez gourmand, envieux, jaloux, ce qui n'eût été, en tous cas, qu'une indiscrétion. Est-ce la manière dont il se couche ou s'habille qui vous blesse? Oh! ici prenez garde! le talion serait pleinement justifié. Nous aurions le droit de prendre votre mesure et de vous dire qui vous êtes. Nous aurions le droit d'étaler votre sot esclavage de toute mode dont l'infaillible résultat est de torturer votre corps et d'abêtir votre intelligence. Nous savons bien que vous ne manquerez pas, pour vous défendre, d'une double série de paradoxes, les uns déguisés en vertueux auvergnats, les autres en jolis papillons. Mais nous vous le disons sincèrement, « au bruit de vos sabots moraux, comme au bruit des sabots des chevaux d'Attila, l'intelligence amoureuse du soleil, ennemie de la nuit, s'enfuit épouvantée, emportant dans les plis de son manteau les sciences et les arts, produits et éléments de la dignité et de la liberté. »

Avant de terminer cette biographie, nous aurons prouvé, à notre lecteur, que les prétendues excentricités de Wiertz ne sont autre chose qu'un souverain mépris inspiré par l'esclavage des modes, et que ses défauts gratuitement octroyés, ne sont que d'énergiques vertus tout à fait inaccessibles au vulgaire.

VIII

En 1848, a propos de l'exposition des beaux-arts, Wiertz publia une brochure intitulée : *Peintre, peinture et critique.*

Déjà nous nous sommes exprimé à notre façon en ce qui touche la critique; dans bien des cas elle est cousine germaine de la calomnie, et, comme cette dernière, elle a un secret avocat dans chaque cœur : l'envie.

Dans cette brochure que nous avons sous les yeux, nous remarquons que Wiertz s'est constitué le *critique* des *critiques*. Dès la première page, en faisant usage de ce style à l'emporte-pièce dont il a le secret, il scrute les inspirations secrètes de la majorité des critiques.

Voici la satire :

« Quelle âme est assez bonne, assez candide, pour

ignorer qu'au fond du cœur des hommes, *louer* veut dire : Je suis juste, je suis généreux, je suis connaisseur, je suis né pour le grand, je sais apprécier le beau, je sens vivement le sublime? que *blâmer* veut dire : je suis difficile, je suis éclairé, je suis capable, et, moi aussi je pourrais faire de belles choses, je pourrais même devenir un jour un grand homme. »

Plus loin, admirant ironiquement l'omniscience du feuilletoniste, il s'écrie : « Quelle organisation que celle du feuilletoniste? Le feuilletoniste donne des leçons aux peintres, aux musiciens, aux danseurs, rien ne l'embarrasse, rien ne l'arrête; il a des mots pour tout dire, tout exprimer, même les choses dont il n'a pas la première idée. — Qui n'a été souvent surpris, en lisant dans un journal, le compte-rendu d'une exposition de l'industrie, où l'auteur parle avec une facilité étonnante de tous les arts et de tous les métiers? »

Wiertz, comme Diderot, comme Proudhon, est éminemment agressif par le fond et la forme de ses propositions. Il sait qu'il n'existe que deux manières de surmonter l'obstacle : la première, en le dominant de toute la force de son génie, en planant au dessus de lui à la manière des aigles; la seconde, en rempant, comme font les serpents. — On ne rampe pas quand on a des aîles. Wiertz attaque le préjugé face à face; sa nature le porte à saisir, comme on dit, le taureau par les cornes. Lorsque son magique pinceau fixe sur la toile les yeux du spectateur ébloui, sa

plume pleine de vigueur force l'attention, appelle l'examen; il a le secret d'allécher l'esprit du lecteur jusqu'à l'impatience, soit par les apparences du paradoxe, soit par l'audace du défi. Ainsi, dans la brochure que nous examinons, le peintre-écrivain met en tête de l'un de ses chapitres la proposition suivante :

« *Les artistes doivent-ils craindre de se faire des ennemis?* — Non, « répond l'auteur; » ce procédé est agaçant comme un fruit aigre; le lecteur est mal disposé, son économie morale est troublée, froissée, mais enfin il lit; il lit, ne fût-ce que pour prendre l'audacieux, la main dans le sac du paradoxe. Alors, dans le développement de la thèse, il est tout étonné de rencontrer ces sages paroles :

« Qui, mieux que nos ennemis, sait nous éclairer sur nos défauts? Nos ennemis, en effet, sont les plus grands amis de notre gloire : l'œil constamment fixé sur chacun de nos mouvements, le moindre écart, la moindre bévue, ils nous la signalent scrupuleusement; pour eux, nos œuvres ne sont jamais assez étudiées, assez travaillées, assez parfaites. Pour nos ennemis, nous n'avons jamais assez d'imagination, d'esprit, d'éloquence; pour leur plaire, nous devrions sans cesse nous appliquer à nous montrer supérieur à ce que nous sommes. — En nous poursuivant sans cesse de leurs verges impitoyables, nos ennemis nous obligent, comme malgré nous, à faire de notre mieux,

et, à force d'être scrupuleux et méchants, ils nous font faire des chefs-d'œuvre. »

« Le lecteur, disposé tout d'abord à la malveillance, est fort étonné de cette conclusion à laquelle il ne s'attendait guère. — « Ah! si c'est ainsi... » dit-il. — Mon Dieu oui, c'est ainsi. L'audace de sa proposition sert de piment à l'esprit blasé du public : — La propriété, c'est le vol! s'écriait un hardi novateur. — Haro! horreur! répondait le public, Médusé par cette phrase-vampire. Néanmoins il se saisissait vitement du livre à l'audacieux frontispice, il lisait, voulant trouver des armes à pulvériser l'auteur du méfait. — Il lisait... le but était déjà à moitié atteint, car, tel qui était plein de haine à la première ligne, sentait souvent ses convictions trembler à la centième page. Vivent donc les ennemis, car « tous les diamants des princes, tous les banquets des amis, leurs discours flatteurs, leurs toasts bruyants ne peuvent faire vibrer plus puissamment les fibres du génie chez l'homme vraiment né pour la gloire. »

Avec de telles opinions et pour être conséquent avec lui-même, Wiertz devait pressurer la critique de façon à en extraire tout ce qu'elle pouvait naturellement donner. Il la niait comme flambeau ; il l'accepta comme aiguillon. Aussi, chaque fois qu'il pouvait craindre que le critique sans passion laissât éteindre son feu, il s'empressait de l'attiser par les plus mordantes épigrammes. En se faisant un peuple d'enne-

mis d'un peuple de critiques, il brûla ses vaisseaux, car, lorsqu'on s'est mis dans une pareille situation, il faut vaincre par le chef-d'œuvre ou se résigner à périr sous les coups de l'ironie.

En 1851, l'artiste publie une autre brochure avec un titre qui témoigne de sa constante préoccupation : — *La critique en matière de peinture est-elle possible? Peu* ou *prou*, c'est la pensée du peintre-écrivain. Les raisons qu'il émet à l'appui de sa thèse ont, à nos yeux, une grande valeur; ainsi tant qu'il n'y aura point de règles fixes, mathématiques, pour asseoir la théorie du beau, l'art continuera à flotter dans le vague indécis des sentiments personnels. Aujourd'hui les opinions sur le beau, le laid, le bien, le mal, sont aussi variées que les cerveaux qui les produisent.

Que l'on consulte les livres où sont consignées les pensées et les définitions des hommes qui ont écrit sur les choses de l'art et que l'on nous dise après cela, si l'indécision des esprits est moindre, si la question est tant soit peu élucidée.

Il suffit de prendre connaissance des définitions suivantes, pour être pénétré de leur insuffisance radicale en ce qui touche la constitution d'une théorie sérieuse de l'art :

« Le Beau est une perfection visible, image imparfaite de la perfection suprême. »

MENGS.

Celà s'appelle prouver l'inconnu par l'inconnu, l'indéfini par l'indéfini, bref, une double impossibilité.

« Le Beau, c'est la splendeur du vrai. »

PLATON.

Une qualité indéterminée, servant à son tour de qualificatif à une autre qui ne l'est pas moins ; une phrase et une aspiration ; rien de plus.

« Le Beau est une chose dont il est plus facile de dire ce qu'elle n'est pas, que de dire ce qu'elle est. »

WINCKELMANN.

Ceci est un manque de logique : Si on pouvait dire d'une manière mathématique ce qui est contraire au beau, on aurait établi, par celà même, les règles de la beauté.

« Et là dessus, comme dit Topffer, après avoir parlé longtemps et très spirituellement *sur* le beau, souhaitons-nous le bonsoir et allons nous coucher. »

Quelle est la conclusion de tout ceci? C'est que, jusqu'à ce jour, la question restée insoluble continue à être livrée aux quatre vents du caprice, du sentiment, de la passion sans boussole, et de l'ignorance. — Marcher est la meilleure démonstration du mouvement ; tant qu'il n'y aura point de règles fixes pour déterminer le beau, la beauté relative ne pourra se *démontrer* que par sa réalisation plastique et non par l'explication impondérable. Quinze siècles d'éloquence

n'auraient pu nous exprimer la beauté de la Vénus de Milo et le charme que cette beauté respire.

Dans la brochure : *la critique en matière d'art est-elle possible?* l'auteur prouve la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, d'une saine et féconde critique. Selon lui, il y a trois choses qui frappent l'esprit humain d'une sorte d'infirmité congéniale. Ce sont :

« Nos opinions.
« Nos préventions.
« Nos discussions. »

D'après la nature des discussions, Wiertz les divise d'une manière fort originale en deux catégories.

1° Les discussions *à finale possible, ou à conclusion.*

2° Les discussions *à finale impossible ou sans conclusion.*

La discussion à finale possible est celle qui permet aux discuteurs de constater matériellement soit le nombre, soit la nature des objets en litige. — Ce qui n'empêche pas toujours certaines subtilités, certaines équivoques de venir embrouiller l'état de la question.

En voici une preuve anecdotique.

« On demandait à Thucydide s'il était plus fort à la « lutte que Périclès : — La chose serait difficile à « prouver, répondit-il, car, lorsque je l'ai jeté à « terre, *il persuade* à ceux qui nous regardent qu'il « n'est pas tombé, et j'ai tort. »

Quant aux discussions à finale impossible, elles comprennent cette infinie catégorie d'appréciations diverses, multiples, émanant de l'ignorance, de l'envie, du système, des préoccupations de l'école, de l'âge et des mille influences qui tiennent, par des chaînes invisibles, non seulement les hommes en général, mais encore ceux-là dont la prétention est d'avoir, dès longtemps, balayé de leur âme les scories qui en sèment ordinairement la surface.

Rester dans cette impasse, c'est reconstituer Babel, c'est aboutir à la confusion des langues.

Encore une fois nous revenons sur cette question qui nous tient tant à cœur : les progrès en peinture ne sont désormais possibles qu'à une seule condition, et cette condition la voici :

Établir des principes fixes sur le Beau.

En attendant la réalisation de ces principes, nous conseillons aux jeunes peintres d'étudier sévèrement les grands maîtres et la tradition progressive de leurs œuvres; c'est encore là qu'ils peuvent aujourd'hui puiser les meilleurs enseignements.

IX

Wiertz appartient à cette race d'hommes exceptionnellement rare, que l'on peut appeler : *les chasseurs d'Idées*. Jamais sa pensée ne chôme. Toujours en quête d'éléments nouveaux, de connaissances nouvelles, son cerveau examine, compare, juge et résout. — Toujours il demande à l'expérimentation la réalisation de son rêve... Et c'est ainsi qu'il a passé bien des nuits à manier, mêler, combiner des pâtes, inventer des couleurs nouvelles et créer des procédés nouveaux.

La découverte de la *peinture mate* est le fruit de longues veilles, passées en méditations et en recherches de cette nature.

Dans notre biographie, nous examinerons seulement au point de vue critique, la brochure que Wiertz a publiée, afin d'annoncer la découverte que la pein-

ture venait de faire. Nous nous réservons d'écrire l'historique de la peinture mate dans le catalogue raisonné du musée Wiertz.

« Il faut que celui qui défriche un marais, se « résigne à entendre les grenouilles coasser autour « de lui. »

Cette réflexion de Victor Hugo sert d'épigraphe à la brochure sur la peinture mate.

Ce nouveau travail de Wiertz est saturé d'humeur et d'audace ; — audace furieuse, rêve qui mord comme une réalité.

La brochure est divisée en deux parties ; la première intitulée : Progrès, se termine par les paroles qu'on va lire.

« A mesure que l'humanité se rapprochera de son époque divine, elle portera ses regards vers les sciences qui nous initient aux secrets de la nature. Quand l'œuvre de la création sera devenue vieille, quand les grands engrenages seront usés, les soleils éteints, les mondes ébrêchés ; quand Dieu, fatigué de diriger ces machines, dira : Il est temps de laisser à l'homme cette tâche devenue facile, à quels hommes pense-t-on que Dieu confie le gouvernement des affaires du monde ? Sera-ce à des rois, sera-ce à des ministres, à des diplomates, à des généraux ; sera-ce à de grands financiers, à d'adroits joueurs de bourse, à d'habiles spéculateurs, à de riches particuliers ? — Non. Dieu choisira des hommes de génie, des philo-

sophes, des physiciens, des mathématiciens, des mécaniciens, les tout-puissants de l'art et de la science? »

En laissant de côté l'utopie, on peut dire que jamais plus mordante satire ne s'est enfoncée à pleine flèche, dans le flanc de toutes les inutilités sociales, les exploiteurs oisifs et les absurdes contempteurs du progrès. — Dieu dit à ceux qu'il a choisis : — « A vous les grands pionniers des idées vierges, à vous les hardis chasseurs de l'inconnu, je lègue ma toute puissance. Mais que le premier usage que vous en ferez, soit d'écheniller l'arbre de vie de cette race d'immondes parasites qui le dévorent. » Ceci nous paraît être la conclusion des paroles du peintre-philosophe.

Redescendant de la contemplation des choses supérieures à l'appréciation des fausses théories qui envahissent chaque jour le domaine des arts, Wiertz en vient à traiter la question de l'individualisme. Ici encore nous applaudissons à ses discours.

« La rage de l'individualisme, » s'écrie l'auteur, « a poussé chacun à interpréter le beau à sa façon. Il en est résulté pour tout le monde une obscurité, un désordre d'idées tels, que dans l'appréciation d'une œuvre, nos jugements ressemblent à du délire, à de la folie! — Soyez original, disent nos grands maîtres à la mode; soyez vous-même! Que nous importent les œuvres du passé! Et, sur ce, les voilà qui barbouillent, qui entassent monceaux de couleurs sur

monceaux de couleurs. — Une peinture à gachis, une peinture à moëllons! — N'est-ce pas original, en effet? Peindre avec le doigt, le coude ou le pied, c'est original! Colorer tout en bleu, tout en gris, tout en blanc, c'est original! Peindre nuageux, nébuleux, c'est original! Dessiner comme les Étrusques, les Égyptiens ou les enfants, c'est original! Découper toutes choses comme des objets en carton, c'est original! — Ne faut-il pas aussi, pour être *soi,* se créer un genre? Déjà nous avons plusieurs genres d'invention nouvelle. — Nous avons le genre simple, le genre grotesque, le genre cocasse, le genre bizarre, le genre bête, le genre niais, le genre échevelé, le genre fou. — Le tout s'exécute au mépris du vrai, au mépris du bon sens, au mépris du bon goût et des bonnes traditions. »

Il serait difficile, nous paraît-il, de caractériser d'une manière tout à la fois plus incisive et plus spirituelle, les prétentions de cette vanité aussi ridicule qu'impuissante, qui prétend, quand même, en dépit de toute règle et de tout droit, violenter l'attention publique.

Lorsqu'on est incapable de marquer sa place dans les saines régions de l'art, on demande à quelqu'étrangeté, de goût dépravé ou de mode ridicule, l'éclat fugitif d'une heure de faux succès.

Le mal est grave, car il est davantage dans l'âme de l'artiste que dans les erreurs de sa profession. La mode, le caprice et, disons-le, quelquefois la faim,

font dévier l'art de sa noble voie. — Ce qui tue le caractère de l'artiste, c'est le marchandage..... « Et puis un besoin se déclare, la fièvre du luxe, la fièvre des jouissances; un mot qui donne la soif, la soif épidémique, la soif insatiable, la soif mortelle, la soif de l'or! »

Wiertz prononce alors ces fières et énergiques paroles :

« Tout foyer de corruption, qui fait de l'art sublime une vile marchandise, est un cancer au sein de l'humanité. Lieu maudit! fût-il ma patrie, fût-il ma demeure, je dirais à toute la terre : ne vous laissez pas attirer vers l'abîme, ou plutôt, courez, courez-y, armés de torches flamboyantes et portez le fer et le feu dans la plaie! »

On voit que dans cette brochure, écrite à propos de l'invention d'un nouveau procédé de peinture à fresque, le peintre fait, comme dans tous ses ouvrages critiques et artistiques, une très large part à l'élément philosophique.

Le caractère ascétique de cet homme, qui reste enfermé dans sa foi comme dans une armure, l'énergie intelligente de ce peintre-poète emporté au souffle des plus ardentes inspirations, se témoignent à chaque ligne qu'il écrit, à chaque coup de pinceau qu'il donne. Et ne dites pas : c'est de l'emphase! vous le mesureriez à votre aune; comme il écrit, il agit; comme il parle, il produit; — voyez notre justification écrite dans son œuvre immense!

Le procédé de peinture mate est encore le secret de Wiertz; avant de le livrer, il a voulu appeler l'attention publique sur les avantages que cette méthode renferme.

« Il y a trois siècles que l'on cherche, » dit-il, « il y a trois siècles que l'on sent le besoin d'un procédé nouveau; il y a longtemps que l'on désire une peinture sans *miroitement*, une peinture mate qui offre tout à la fois la vigueur de l'huile, sa transparence, sa force et son éclat. »

« Nous avons cherché et nous croyons avoir trouvé. Nous ne prendrons pas ici de ridicules détours de modestie; nous dirons de suite et franchement que nous avons été au delà de ce que nous avions espéré. »

Comme nous l'avons dit au commencement de ce chapitre, nous réservons l'étude de la partie artistique de cette brochure pour en faire l'objet d'un travail qui trouvera sa place dans le catalogue du musée Wiertz.

X

CONCLUSIONS.

Nous avons essayé de montrer dans son vrai jour, de poser dans la lumière qui lui convient, un homme qu'une vie retirée et des luttes incessantes avaient fait l'objet des appréciations les plus contradictoires.

Ce travail biographique n'est point complet, nous le savons, mais les renseignements qu'il contient ont l'avantage d'être puisés à des sources authentiques ; c'est là ce qui constitue sa principale valeur.

Avant de clore cet ouvrage, le lecteur nous saura gré de l'initier à quelques-uns des sentiments intimes qui font de Wiertz un être profondément original dans la bonne acception du mot.

On disait un jour : Que de belles intelligences Paris a tuées dans la lutte ! « Eh bien ! répondit Wiertz, moi je tuerai le monstre : j'écraserai Paris du talon. » Et il s'éloigna en pensant à la création de son musée.

L'idée que le premier venu, alors que nous n'y sommes plus, peut tout à son aise se placer devant votre œuvre, la commenter, la diffamer, la juger selon son caprice, selon le caprice de la mode et faire

accepter tout cela aux esprits même les plus intelligents de tout un siècle, cette idée est la plus pénible qui puisse affliger sa pensée. Quand cette image vient frapper Wiertz, il s'écrie avec toutes les apparences de la plus profonde conviction : « Il me semble que je sortirai de la tombe pour me défendre! »

Raphaël, Rubens, Michel-Ange sont, d'après son jugement, les enfants gâtés des circonstances. Ils n'ont pas eu la vraie passion de l'art. « Si je pouvais lutter avec eux à partie égale, s'écrie-t-il souvent, ma passion aidant, je sens que je les battrais. »

Chaque jour, chaque heure est pour l'artiste ardent un progrès; c'est du reste là dessus qu'il a fondé sa devise : « *Faire bien n'est qu'une question de temps.* »

Qu'on ne s'imagine pas que le temps réclamé par l'artiste soit la somme des heures dont il parle; c'est la suite des années d'expérience et de science acquise.

« Je progresse chaque jour, dit-il; si je n'arrive pas à la perfection, c'est que le temps m'aura manqué. »

Si nous comparons ce caractère d'artiste à tous ceux qui l'ont précédé, rien n'approche d'une pareille stature. En effet, que voyons-nous généralement? Une carrière déterminée souvent par un simple motif d'intérêt matériel, un goût porté vers les arts, mais mêlé à des penchants qui lui sont tout à fait étrangers. Les hommes même les plus éminents ne se sont souvent élevés que poussés par d'heureux accidents. Raphaël

naît d'un père artiste, comme nous l'avons dit, et dans un temps où règne le bon goût : un pape lui commande de grandes œuvres, une fortune brillante le seconde dans ses études, dans ses travaux; il est apprécié, compris de son temps. Des avantages à peu près semblables protégent Rubens et Michel-Ange. Wiertz privé de tous les secours qui conduisent au succès, trouve en lui-même toutes les ressources nécessaires : il est sans fortune, sans protection, sans conseils. Le goût du siècle est contraire à ses instincts, il doit le combattre et pour le combattre, se restreindre aux plus dures conditions.

Comme caractère d'artiste, Wiertz est le type le plus pur, le plus parfait, le plus complet. Il est l'image, le symbole, la personnification de ce caractère.

Et maintenant supposons Michel-Ange, Rubens, Raphaël commençant la carrière artistique dans les conditions difficiles où s'est trouvé l'artiste à la passion ardente? Que seraient-ils devenus? d'excellents peintres, sacrifiant aux exigences de la mode et de la nécessité, peut être aussi d'honnêtes bourgeois, d'excellents industriels, des marchands habiles à cumuler des trésors.

Cet esprit si philosophique se préoccupe cependant assez souvent de l'idée de la mort et cela avec une sorte de terreur.—La mort, pour lui, c'est la *suppression du temps* appliquée à son œuvre; il éprouve

une profonde horripilation, lorsqu'il prévoit que le temps lui manquera pour fixer sur la toile le monde qui s'agite dans son cerveau. — Ne plus pouvoir créer! ne plus pouvoir corriger! A cette pensée, sa philosophie sort de ses gonds et il aurait le *spleen* comme un Anglais, si bientôt sa vigoureuse nature ne reprenait le dessus.

Cet homme, si avare du temps, le laisse fuir quelquefois, les bras croisés, avec une nonchalance du moins apparente : on dirait d'un rêveur qui regarde l'eau couler. Est-ce de l'inconséquence? Non pas, vraiment! Cette morbidesse de la surface cache un travail profond qui s'accomplit invisible à tous les yeux : la sourde incubation de l'œuvre. Une fois l'idée suffisamment couvée, vous la verrez sortir tout armée de son crâne. Attendez le peintre le pinceau à la main et vous verrez des merveilles : en trois heures Wiertz improvise sur la toile un tableau de vingt pieds.

Ce peintre, dont l'amour de l'art est sans égal, conserve ses œuvres afin de pouvoir les perfectionner sans cesse. « Je progresse chaque jour, » dit-il, « je dois donc toujours trouver dans le présent à corriger le passé. »

Ceux là qui ne comprennent que les sentiments mesquins et vulgaires, ont pu s'étonner sincèrement de voir Wiertz refuser de vendre un seul de ses tableaux; ne pouvant apprécier la véritable cause de cette *étrangeté*, ils l'ont expliquée par l'expression

d'une originalité qui voulait se faire remarquer quand même. Rien n'est plus faux. Cet artiste conserve ses tableaux pour les améliorer, pour les *élever*, si je puis dire ainsi. L'homme de génie regarde ses œuvres comme des enfants bien-aimés ; il ne s'agit pas seulement de les créer, il faut encore en faire l'éducation : Wiertz fait *l'éducation de ses ouvrages*. Tant pis pour ceux qui ne le comprennent pas.

« Mais pour en agir ainsi, il est donc riche? Sinon, de quoi vit-il? »

Voilà ce que l'on demande. — Non, il n'a pas de fortune ; il n'en veut pas.

Qu'on le sache bien; pour un tel homme toutes les richesses de la terre ne valent pas la plus petite feuille de laurier.

Il s'est longtemps exercé à toutes les privations; qu'on se souvienne de la cellule d'Anvers !

Quand il est pressé par une impérieuse nécessité, il fait du métier, il peint des portraits.

Une heure de travail est consacrée à la vie matérielle, le reste du temps à la vie de l'avenir.

Wiertz ne pouvait attendre que Mécène ou Léon X vinssent lui commander de grandes toiles; d'un autre côté, il ne voulait pas laisser s'éteindre son génie dans les mesquineries décoratives aimées de la bourgeoisie, classe interlope essentiellement réfractaire aux arts. Que fit-il? il se commanda lui-même son œuvre et, à l'heure où nous écrivons, —

l'avenir ratifiera nos paroles — la Belgique possède sa chapelle sixtine.

Si le mercantilisme avait pu pénétrer l'âme de Wiertz, sa fortune pourrait être maintenant colossale, car jamais plus grande rapidité de main n'a été mise au service d'une plus habile connaissance de métier. Mais aussi, nous aurions la douleur de le voir briller, à l'heure qu'il est, au milieu de cette profonde décadence de la peinture que vient de révéler la dernière exposition de Paris. — Petites choses pour les petites gens; voilà le résultat concret du salon parisien de 1861.

Que les artistes dignes de ce nom le sachent bien : la conception d'une œuvre est une véritable procréation ; seulement lorsque cette procréation intellectuelle est l'œuvre du génie, elle remonte bientôt à sa source et reprend son auteur, pour l'engendrer à la postérité ! « Il est le fils de ses œuvres, » dit-on, et l'on a raison. L'homme se fait aussi une seconde vie plus grande, plus puissante que la première et la création domine le créateur. — Voyez plutôt de quelle vie immense et supérieure à leur première existence vivent aujourd'hui Homère, Virgile, Shakspeare, Guttemberg, Newton, Fulton !

Revenons à Wiertz.

Quand il a travaillé tout le jour dans son atelier, il s'enferme le soir dans son cabinet d'étude, pour s'y livrer aux expériences chimiques et s'occuper

d'inventions de toute espèce. Dans son laboratoire, des questions importantes ou simplement curieuses sont quelquefois résolues.

C'est ainsi, du reste, qu'il a découvert son procédé de peinture mate.

Une des idées persistantes de Wiertz, « c'est de bien faire comprendre aux artistes la nécessité de l'*alliance* des sciences avec les arts et des arts entr'eux. » Pour réaliser cette pensée, il a médité une série de combinaisons qui porteront leurs fruits plus tard.

Les différents éléments qui constituent les sciences, ne sont pas les seuls moyens que l'artiste désire rendre tributaires de la peinture, afin d'agir d'une manière plus efficace sur l'esprit du spectateur. Depuis longtemps Wiertz nourrit une pensée qui n'a pu se réaliser encore qu'imparfaitement; — cette pensée, c'est l'*alliance* de la peinture et de la musique.

Des concerts ont été donnés dans l'atelier du peintre, dans un but humanitaire, et nous avons vu le public, charmé par la double impression de la musique et des chefs-d'œuvre qu'il avait sous les yeux, applaudir avec une passion toujours bien difficile à soulever dans les conditions ordinaires.

On conçoit, en effet, l'intensité d'action que peut produire un art plastique comme la peinture, lorsque l'âme du spectateur est déjà préparée à l'émotion par les pénétrantes influences de la musique. Si, dans les

entr'actes d'une représentation lyrique, plutôt que de laisser refroidir la passion du spectateur, on faisait tomber, au lieu du rideau ordinaire, un de ces chefs-d'œuvre de la peinture qui sont à eux seuls toute une épopée, certes, la pensée du spectateur, émue, agrandie, comprendrait alors d'un seul bond ce qu'elle ne saisit généralement pas, lorsqu'elle reste dans une situation de placidité ordinaire.

Cette idée de l'alliance entre les arts, cette synthèse vibrante résultant d'une succession d'effets produits dans le domaine du Beau, avait été entrevue par Gœthe entr'autres. Son large génie qui touchait à toutes choses, — ne dût-il souvent que les effleurer, — avait pressenti tout le parti qu'on pouvait tirer de cette harmonie où tous les arts venaient donner leur note. Il sentait, le grand poète! toute la difficulté qu'il y avait d'élever l'âme paresseuse du public jusqu'au niveau où il lui est possible de s'associer à la conception de l'artiste.

Ce qui est difficile pour le livre que l'on quitte, mais que l'on reprend bientôt, parce qu'on l'a sous la main, devient un invincible obstacle pour le tableau. En effet, si le tableau ne prend pas le public *par les yeux* et ne le force pas à s'arrêter, à analyser, le public passe sans que son esprit ait été seulement effleuré. En pareille occurence et quel que soit le mérite de l'œuvre, l'artiste reste ignoré, il vit dans le désert; pis que cela : sous la machine pneumatique.

Dans une exposition, il arrive souvent que bien des peintres sont justement autorisés à se plaindre de ce que leurs tableaux sont placés dans de mauvaises conditions. Celà est un mal, un grand mal assurément; mais ce n'est rien encore si l'on compare cet ennui à l'espèce de maléfice qui retient les âmes engourdies dans l'ombre de l'indifférence. Que faire alors? exploiter une idée vulgaire, une peinture de ménage, un réalisme brutal? Peut-être, si l'on ne veut pas attendre la vie et la gloire des siècles à venir!

Et dire qu'il ne faudrait qu'une meilleure direction, une plus grande habileté déployée pour opérer le réveil des sentiments artistiques qui sommeillent chez tous. En résumé et en laissant de côté les exemples rares de ceux que la gloire visite de leur vivant, on peut dire que la postérité n'est que ceci : Un homme de génie arrive qui est nié par la jalousie ou par l'obscurantisme, souvent par les deux à la fois. Cet homme suit son ehemin et passe sans écouter les clameurs de l'envie auxquelles toutes les imbécillités humaines font écho. Le temps passe; la mort arrive. Qui fait alors la gloire de cet homme? Le voici : Pendant que l'artiste combattait à outrance, des esprits d'élite, inspirés par la passion du beau, applaudissaient à ses efforts; ils étaient peu nombreux, mais ils avaient pour eux la vérité dont le flambeau peut vaciller quelquefois, mais s'éteindre jamais. Bientôt ces esprits choisis font de nombreuses recrues dans l'armée du

public; ils marchent, ils marchent toujours! — Les hommes d'un mérite supérieur se relient entre eux par une sorte d'affiliation tacite; ils se protègent et s'appuient dans l'accomplissement de leur œuvre féconde. Si bien qu'un jour, après avoir frappé à coups de pied, à coups de poing, à coups d'arguments, sur cette infâme muraille bâtie d'ignorance et cimentée d'envie qui tient le génie en quarantaine, ils finissent par la renverser. Alors un voile tombe des yeux du public et le voilà tout étonné de trouver d'admirables œuvres où on lui apprit à n'attendre que des excentricités artistiques. Ce moment est, pour l'artiste, celui de la résurrection. La pierre du sépulcre est brisée malgré les eunuques qui montaient la garde pour étouffer une gloire. Les rayonnements du beau, du vrai, dispersent les mauvais génies, l'artiste a vaincu! Il vit d'une vie splendide... Hélas! parce qu'il est mort.

. . . .

L'œuvre d'un homme ne le montre que sous un seul aspect; pour que l'écrivain biographe puisse dispenser la justice, qu'elle soit blâme ou louange, il faut qu'il étudie son sujet jusque dans ses linéaments les plus intimes. Il ne faut pas oublier que, si le talent est l'auréole brillante de l'artiste, le caractère en est comme l'essence fondamentale. Les traits particuliers du caractère se font ressentir grandement dans les travaux de l'individu, mais ces mêmes travaux

n'ont jamais qu'une action récurrente assez faible sur la *qualité* de son caractère.

Quoique l'on puisse dire que le talent soit rare, mille fois plus rare encore est le *vrai* caractère. Et par caractère nous entendons l'esprit de suite dans les actes de la volonté, la fermeté, la consistance, en un mot, tout ce qui fait dire : Cet homme est d'un commerce sûr.

Wiertz résume, dans son organisation essentiellement prévilégiée, le double caractère de l'homme fort et de l'artiste incorruptible. Les dons du génie lui permettaient de choisir; il pouvait s'avancer glorieusement et fastueusement à travers les sentiers de la vie, n'ayant qu'à étendre le bras pour cueillir la fleur des plaisirs à toutes les branches du chemin. Cela eût été vulgaire et énervant; — il n'eut pas à rejeter la tentation, car l'idée ne lui en vint même pas.

Enfermé dans l'art, il y puisa toutes ses jouissances.

Les vains bruits du dehors viennent expirer au pied de sa demeure dont il a fait son Vatican.

Pour clore cette biographie nous dirons :

Comme homme et comme artiste, Wiertz aura peu d'imitateurs ; — la tâche est trop difficile.

FIN

CATALOGUE

DU

MUSÉE WIERTZ

CATALOGUE

DU

MUSÉE WIERTZ

FRONTISPICE.

I

Lorsque l'étranger venant des hauteurs de Bruxelles voit se détacher au loin, à travers des massifs de verdure, cette ruine qui ne rappelle en rien ni le château féodal, ni le temple chrétien, il ne peut s'empêcher de se demander quelle peut être la colonie égarée de la Grèce ou de Rome, arrivée dans les âges passés, pour construire ce monument. Alors, si quelqu'un vient à lui dire que cette ruine a été édifiée de nos jours et qu'il ne manque, autour d'elle, que les roses et le soleil d'Italie pour se croire en face des débris de Pœstum, l'étranger ne comprend pas, et se demande à part lui : à quelle destination cette ruine *bâtie* peut bien être affectée?

Pourtant le visiteur s'avance toujours; il sait que

derrière ces colonnes, qu'il entrevoit de loin, les unes roulées sur le sol comme des mastodontes éventés, les autres debout et si fières dans leurs robustes masses qu'on dirait que trois mille ans n'ont pu courber leurs reins, il sait, dis-je, qu'il se cache par là quelque part un musée où sont renfermées de grandioses conceptions artistiques et de merveilleuses beautés.

Lorsque enfin le voyageur a franchi le grillage en bois qui le sépare de cette *jeune ruine*, son esprit n'a pu deviner encore de quelle pensée l'artiste a été mu avant de procéder à l'érection de ce monument. Sa curiosité, vivement surexcitée, le pousse à faire le tour de ce temple, à en mesurer les proportions, et, comme l'imagination trouve ici matière à largement s'exercer, le visiteur ne peut s'empêcher d'entasser de nouveaux blocs sur les assises énormes qu'il a devant les yeux : — On sait que la pensée qui s'agite près des ruines essaie, presque toujours, de les rebâtir dans leur splendeur première.

Le monument que Wiertz a fait élever pour y renfermer son œuvre est, dans toutes ses parties, l'exacte reproduction de l'un des temples de Pœstum.

Recouvrez tout cela d'un immense casque de zinc, percez d'yeux la visière de ce casque, et vous aurez les lanternaux par où le jour, habilement ménagé, se répand dans la salle. — N'oublions pas non plus de mettre à ces vieilles pierres leur toilette de verdure, — toilette la plus fraîche et la plus artistique qu'il soit

possible de rêver. Depuis l'humble liseron jusqu'au lierre gigantesque, qui s'élance jusqu'au toit afin d'y marier ses nœuds à la souple liane de la vigne vierge, vous pouvez croire que toutes les plantes grimpantes et rampantes des deux mondes ont concouru à tisser cette riche tunique.

Le voyageur n'entrera pas dans ce temple consacré à l'art, avant que ses yeux aient au moins parcouru un vaste jardin semé de gazon et planté de massifs artistement disséminés. Qu'il prenne garde cependant, si la fantaisie lui venait de traverser la pelouse, de se heurter à quelqu'une des grandes villes du monde qui se dresserait tout à coup devant ses pieds.—Comment? — Voici l'explication :

Wiertz, qui s'occupe volontiers de toutes choses, a transformé son gazon en *jardin géographique* où sont plantées, dans leur disposition et leur éloignement respectifs, les principales grandes villes de l'Europe. — Nous avons toujours soupçonné le peintre, qui s'est constamment tenu renfermé dans sa demeure comme dans son idée, d'avoir eu en cette circonstance un peu de la passion des prisonniers qui, par cela même qu'ils vivent entre quatre murs, ne sont jamais plus heureux que lorsqu'il leur est permis de lire des livres de voyage et de géographie.

Wiertz a voulu voyager sans trop se déplacer ; il a voulu aller à Paris, à Londres, à Berlin sans sortir de ses haies : il s'est organisé un *jardin géographique*,

idée fort originale et qui pourrait être avantageusement adoptée pour l'enseignement à donner aux enfants.

Mais si, pour le visiteur, l'idée qui a présidé à l'organisation de cette géographie champêtre se traduit et s'explique, lui n'en reste pas moins perplexe lorsqu'il se demande : pourquoi l'érection de cette ruine, s'il s'agissait d'en faire un musée?—Il peut d'abord supposer, sans trop de déraison, que le peintre a seulement voulu donner un cachet particulier à l'armure qui devait envelopper le corps de son œuvre; que la reproduction des ruines d'un temple romain devait entraîner avec elle tous les caractères d'une grande originalité artistique, etc., etc. Il peut se dire tout cela, mais au fond il sentira que ces motifs sont insuffisants et que la vraie cause, la cause déterminante, lui échappe.

Les doutes du visiteur sont raisonnables et nous allons le lui prouver.

Wiertz a un avantage sur beaucoup de gens qui, comme lui, peuvent avoir de grandes pensées, mais qui manquent de volonté et d'audace pour les réaliser :—Ce que cet homme a une fois *bien voulu,* il l'exécute toujours.

Donc il s'est dit un matin : La peinture, depuis l'origine des temps, depuis les premiers badigeons, les premières enluminures, jusqu'aux chefs-d'œuvre modernes, est restée plus ou moins inféodée à une série d'exigences qu'il est temps de secouer. La pein-

ture était esclave, je veux essayer de la faire libre. Je veux que le peintre soit indépendant dans la conception de son idée et dans sa réalisation plastique sur la toile. En un mot, je veux une *peinture franche* de tous les liens que l'architecte ou le dogme, que le caprice ou la mode, ont imposés à l'artiste. Jusqu'à ce jour et observée dans son essence, qu'a été la peinture? Elle a été *décorative* et *ornementiste*, jamais libre, jamais vivante de sa vie plénière. La peinture est esclave, je vais tenter de briser ses chaînes.

Ce que Wiertz voulait accomplir était tout simplement une véritable révolution dans les arts plastiques.

On contruit des monuments pour y renfermer des livres qui sont réservés à instruire l'homme, dans son intelligence et dans sa morale, dans son esprit et dans son cœur; pourquoi n'en ferait-on pas autant pour le tableau qui, bien plus vite que le livre, est initiateur?

La peinture a le droit et le devoir de se créer une vie propre, une action indépendante des subjections qu'on lui impose aujourd'hui, au grand détriment du caractère des artistes dont la plupart ne s'en aperçoivent point. Que l'art se déclare majeur et brise les entraves d'une trop longue tutelle; par ce moyen seulement il pourra conquérir une merveilleuse influence sur le goût, les sentiments et l'intelligence des hommes. Que si, au contraire, au lieu de suivre le peintre novateur dans la voie qu'il vient de tracer, on continue à

suivre l'ornière du passé, la peinture enchaînée restera comme un accessoire plus ou moins brillant des œuvres humaines, mais rien de plus.

Nous posons cette première question :

— Est-il vrai qu'un tableau, pour qu'il ait tout son prix, doive être placé dans de telles conditions de lumière qu'aucune de ses qualités ne puisse rester en souffrance?

Nous croyons que chacun répondra par l'affirmative à une semblable demande.

— Est-il encore vrai que les sombres cathédrales, que les hôtels de ville même, sont presque toujours édifiés dans des conditions architecturales réfractaires au libre développement du génie du peintre et à la bonne exposition de ses œuvres?

— Oui, encore.

Mais on ajoute : un grand artiste parviendra toujours à vaincre ces difficultés et à prouver que son génie domine les obstacles.

— Bien ; mais à quoi bon cette torture imposée au talent? Nous sommes encore loin de l'idéal dans les arts, et le plus habile artiste n'est jamais trop parfait, même dans les plus favorables conditions. Pourquoi donc alors le forcer à des difficultés qui l'obligent à se livrer à une façon d'art acrobatique, qui est à l'art véritable, ce que le saut du tremplin est à la pose harmonieuse des statues grecques?

Il est bon que les monuments soient affectés à leurs

destinations spéciales; que les cathédrales soient des cathédrales et les musées des musées. — Quant au sacrifice des profits de ceux qui font payer une redevance pour voir un tableau dans « la maison de Dieu, » nous l'adoucirons en leur rappelant que le Christ chassait les marchands du temple.

Nous ne sommes pas au bout.

Ce que nous venons de dire à propos des ménagements du jour, pour le plus grand avantage de l'œuvre, nous le répéterons, et plus fortement, en ce qui touche les espaces et les plans sur lesquels le peintre est appelé à fixer les inspirations de son génie.

Est-ce que jamais un architecte, par exemple, se préoccupe, dans la conception de son œuvre, des conditions bonnes ou mauvaises dans lesquelles se trouveront placées les peintures qui devront *décorer* le monument? C'est le moindre de ses soucis. Pour lui la peinture est affaire de décor; esclave de l'architecture, elle s'arrangera comme elle pourra. Et alors, Michel-Ange comme les autres, sera obligé de faire ondoyer les peintures au dessus des nervures qui se relient aux clefs-de-voûte, de les faire s'enfoncer dans le triangle des ogives, en employant tout son génie à peindre, dans ces déplorables conditions, des figures se reliant à peine à l'ensemble du sujet. — Pour la disposition des plans comme pour les ménagements de la lumière, l'esclavage est complet. — Voulez-vous en sortir? Construisez pour le tableau

et ne faites pas entrer violemment l'œuvre dans des espaces architecturaux dont la destination est tout à fait contraire.

Voilà encore une des raisons pour lesquelles Wiertz a rebâti le temple de Pœstum.

Mais creusons davantage la question.

L'art de la peinture ne vit pas tout entier dans les conditions plastiques, il est encore « l'expression de « la pensée, le langage figuré au moyen duquel les « hommes de tous les temps ont cherché à concréter « leurs idées et leurs sentiments. »

Malheureusement, cette langue de la peinture n'a pas encore sa grammaire, et, comme nous l'avons dit ailleurs, elle continue à flotter au hasard des inspirations personnelles; — je me trompe... des intérêts personnels.

L'homme qui écrit un livre ne le compose, si sa plume n'est point vénale, que pour y exprimer sa pensée, sa conscience et son droit; un artiste, qui tient un pinceau au lieu d'une plume, ne peut être réellement indépendant et marcher dans sa liberté, qu'à la condition de pouvoir traduire sur la toile les sujets qui conviennent le mieux à ses dispositions morales et intellectuelles. — Je ne peins que les héros, s'écriait David, le grand peintre. Quoique le héros auquel il faisait allusion, laissât beaucoup à désirer, l'artiste n'en parlait pas moins avec la conviction la mieux affermie.

Les formes comme les mots sont des idées, et, à peine d'être le mercenaire de son âme, il convient de ne prostituer ni les unes, ni les autres.

Mais en est-il ainsi ? Non.

Regardez plutôt comme tout s'enchaîne ! Voici la cathédrale avec ses dispositions antipicturales dans ses formes de pierre. Eh bien ! cette disposition, si nuisible quelle soit, n'est rien à côté des violences que le dogme peut exercer sur l'esprit des artistes. La pensée du peintre se fond tellement dans la pensée du dogme, que l'on peut suivre toutes les transformations de ce dernier en faisant seulement l'histoire de la peinture.

En laissant de côté la naïveté du procédé, qui est affaire de métier, quelle est l'idée qui domine la peinture au moyen âge ? L'ascétisme et les renoncements de la chair, voilà la dominante caractéristique des œuvres picturales de l'époque.

Que si nous examinons maintenant cette funeste période pendant laquelle l'âme du christianisme allait s'assombrissant de plus en plus et semblait rechercher d'horribles jouissances dans les contemplations des grésillements de la chair mordue par la flamme des bûchers ou la barre rouge des tortionnaires, où cette âme, comme un vampire, buvait le sang de ses victimes à l'ombre des *in pace*, que trouvons-nous dans les arts plastiques, qui corresponde à cette expression horrible du dogme ? De la part des pein-

tres religieux les mêmes errements que de la part des inquisiteurs. Le pays où la débauche tortionnaire exprimée par la peinture, sera la plus violente, sera aussi celui où l'inquisition aura son foyer le plus intense, l'Espagne. L'Église commande des *auto-da-fé* en peinture, comme elle en fait exécuter sur les places publiques. L'art esclave suit l'église en délire et donne ainsi son âme à une œuvre pleine de forfaits.

On sait que, selon les exigences de ses intérêts temporels ou spirituels, l'église a souvent modifié l'expression du dogme catholique ; voici venir la phase du jésuitisme et l'art va s'y appliquer comme un linge mouillé sur une statue. Après les renoncements de l'ascétisme, après les déchirements des chairs par les tenailles de l'inquisition, l'art, toujours esclave, s'enchaîne à de nouvelles destinées.

Si, dans la forme nouvelle que va revêtir l'art, certaines conditions plastiques sont plus favorables à la peinture ; si d'habiles artistes se rapprochent de plus en plus de l'esthétique des anciens, on sent que leur conscience est tellement énervée, leur morale épuisée, que, lorsqu'ils veulent peindre la divinité, ils font rêver à la courtisane.

Au moyen des arts plastiques comme par la musique, le jésuite veut « ébranler les sens. » La peinture, presque toujours servile, va entrer sans hésitation dans cette funeste voie.

« Les vierges peintes eurent des allures de courti-

« sanes; quant aux anges et aux séraphins, ils
« n'inspirèrent plus que les sentiments les plus équi-
« voques à une société blasée, que le jésuitisme en-
« fonçait plus profondément encore dans ses vices
« afin de la pouvoir mieux dompter... Les sacrés
« cœurs, les cœurs transpercés, les cœurs enflammés
« furent étalés saignants sur la poitrine du Christ et
« sur le sein de la Vierge [1]. »

Longtemps le catholicisme monopolisa la peinture dont elle avait fait un auxiliaire acheté; aujourd'hui la mode et le marchandage laïque lui font une rude concurrence. — Est-ce au profit de l'art? — Nous allons bien voir.

L'Église, en faisant l'art vassal du dogme, ouvrait au moins devant le peintre les larges portes de ses grandes cathédrales; la bourgeoisie, elle, ouvre la porte de ses petits salons pour lesquels il lui faut de petits artistes, pour peindre de petits sujets, avec de petits sentiments, et tout celà, bien entendu, payé à petit prix.

Le marchandage par sous et deniers, est entré au plein cœur du marché des arts. La commande gouverne souverainement et l'idée et la forme; la commande elle-même est soumise à la mode. L'art s'émiette dans des exigences minuscules. La peinture est de plus en plus vouée à l'ornement.

En général, la bourgeoisie se préoccupe des choses

[1] Paul de Flotte.

de l'art non pour orner son esprit, mais son salon. Aussi, comme le *genre* lui est à peu près complétement indifférent, elle a bien soin de choisir celui qui est au goût du jour où elle achète; — ne faut-il pas que son salon soit mis à la dernière mode? Façon de tableau, coupe d'habit, sont mises au même rang; je me trompe : la *coupe* d'habit l'emporte de beaucoup.

Que voulez-vous que devienne le pauvre artiste en face de cette lanterne magique où passent les modes, les goûts et les caprices d'un public ignorant et blasé? Il suit le torrent. — Voulez-vous de l'Étrusque? En voilà. — Du gothique? En voilà. De la Renaissance, du dix-huitième siècle, du prétendu réalisme, l'artiste va vous fournir tout cela et au plus juste prix. Maintenant aimez-vous le jeune ou le vieux? Le vert à agacer les dents ou le bleu outre-indigo? Passez à la boutique.

Lorsque la chance veut que la mode ne change pas trop souvent et que le débit de certains artistes tient bon, on est étonné de voir comment ils font leurs affaires à peu de frais. Ainsi, pendant longtemps, on a vu des peintres qui ne manquaient pas de talent, vivre de quelques bambochades réclamées par la mode, par exemple un ivrogne à face truculente attablé devant un pot de bière pendant que la marmite bouillonne derrière son dos. Dans cette composition le sac à tabac et la pipe sont des chefs-d'œuvre de patience. Le même tableau se reproduisait sept ou huit fois, bon

an mal an, exactement dans les mêmes conditions. Si l'on était venu demander à l'artiste d'autre sujet que celui de sa prédilection, on l'eût sérieusement affligé ; il s'y était attaché à ce point qu'il perfectionnait un peu chaque année le chaudron du foyer et la chaise du buveur. Tout allait pour le mieux, seulement l'art aux divins rayons s'obscurcissait peu à peu pour s'éteindre bientôt dans cette impasse.

Le public se fatigue-t-il de la peinture bachique ou ovine, se prend-il de goût pour un autre genre? Aussitôt, les tableaux, confectionnés sur un nouveau modèle, arrivent de toutes parts sur le marché. A son tour, cette période dure plus ou moins de temps : on a vu se reproduire pendant une quinzaine d'années, avec quelques légères variantes, le tableau suivant : Une femme, une petite fille et un petit chien ; — la maternité, l'enfance et la fidélité. — Une année, la femme est habillée de rouge et de bleu, sa tête est surmontée d'un bonnet ; la petite fille est à droite et le petit chien est à gauche. L'année suivante, la femme porte une jupe brune et un corsage noir ; la petite fille est à gauche et le petit chien à droite. Ces trois personnages suffisent à faire vivre l'artiste, c'est vrai, mais l'art s'abrutit dans l'exécution de cette gamme sempiternelle !

Si encore il y avait sécurité pour l'existence matérielle de l'artiste dans ce triste emprisonnement du talent? Mais pas du tout ; la bourgeoisie n'arrive au

luxe des arts qu'après avoir donné satisfaction à tous les autres, et si le commerce, l'industrie, ou la banque périclitent, adieu l'écoulement des produits! les petits sujets restent à l'état de fonds de magasin.

Cette période de marchandage est doublement précaire : d'abord, parce que l'art, en s'émiettant de la sorte, perd le meilleur de sa force et de sa dignité; ensuite, parce que les tentations qui s'emparent des jeunes gens, en face des résultats fabuleux produits par la représentation de trois moutons et une chèvre, les pousse dans la voie trop encombrée des arts, qui n'eût pas dû être la leur. « Pourquoi, s'écrient ces jeunes gens, n'arriverions-nous pas, nous aussi, à force de persistance dans la reproduction du même sujet, à exécuter proprement cette femme, cette petite fille et ce petit chien? Et les voilà qui se mettent en route, rêvant châteaux, gloire, fortune! — A la première étape, ils rencontrent la désillusion; à la seconde, la misère accompagnée de la faim! »

Qu'elle soit d'or ou d'argent, royale ou boutiquière, laïque ou cléricale, l'entrave qui s'impose à l'art, doit être brisée sans pitié. C'est en s'appuyant sur de semblables principes que le peintre Wiertz a pu accomplir les grandes choses qu'il a faites.

La peinture comme les autres arts, comme les sciences, doit réaliser sa fonction sociale; pour cela, il faut qu'elle soit indépendante, il faut qu'elle vive de sa propre vie.

Mais, dira-t-on, que deviendront alors les artistes qui ont voué leur art aux exigences du marché, et à l'éternelle confection de leurs jolis petits tableaux? — Que deviendront les quarts de peintre, les demi-sculpteurs, etc., etc.?—Ce qu'ils deviendront? Ils rentreront dans l'ordre des fonctions sociales ordinaires où ils seront plus utiles et plus heureux. Que les jeunes gens se gardent bien de se laisser entraîner par les fantaisies du carnaval social qui se danse devant eux. « Il est, à cette heure, une multitude de Bohêmes, à l'âme impuissante, qui n'aiment de l'art que ce qui distrait leur oisiveté dépravée. Pour émoustiller le goût de ces êtres blasés, que voyons-nous? Des saltimbanques de lettres, des peintres s'inspirant d'objets sans grandeur et sans dignité, tout ce qui est petit ou niais, ou sale ou faux, gagner beaucoup d'argent, tandis que toute œuvre élevée dans sa pensée et par cela même utile, exécutée d'après les saines traditions de l'art, trouve difficilement un acheteur. » Encore une fois, que les jeunes gens qui veulent se garantir de la corruption ne se laissent pas entraîner dans ce marais pestilentiel, ils y périraient corps et biens. — Qu'ils attendent! le balai qui doit enlever toute cette fange de leur chemin, apparaît déjà à travers la porte entrebaillée de l'avenir.

Nous devons aller au devant d'une objection que chaque lecteur doit nous faire : — « Mais il faut bien que l'artiste vive! » — Oui, sans doute; voici seule-

ment ce que nous lui demanderons dans l'intérêt de sa gloire comme dans l'intérêt des progrès de l'art.

Qu'il fasse deux parts de sa vie artistique. Dans l'une, il acceptera les conditions du métier afin de satisfaire aux exigences matérielles; dans l'autre, il se consacrera à la peinture de son désir, de sa volonté, de son talent. C'est dans l'œuvre, libre d'entraves, que l'artiste pourra donner la mesure de son génie et de son habileté.

Que dans son libre essor l'artiste s'inspire largement des leçons de la nature, nous ne pouvons qu'y applaudir; mais qu'il ne perde jamais de vue les grandes traditions de l'art. On lui dira qu'aujourd'hui « le sentiment domine la forme. » — Comme si la forme n'était pas le vêtement du sentiment et de la pensée! Comme si ce que l'on a senti profondément pouvait s'exprimer d'une manière lâche et incorrecte. Qu'il prenne garde de s'inféoder à de semblables principes qui sont des dissolvants de l'art. Le danger de ces principes est dans la facilité même de leur application; ainsi, on ne connaît ni le dessin, ni l'anatomie, qu'importe! On a du *sentiment*. On dispense au hasard et l'ombre et la lumière, mais on a du *sentiment*. On court après la synthèse du laid comme les anciens après la synthèse du beau, mais on a du *sentiment*. On ignore jusqu'aux premières règles de l'art? Qu'est-ce que cela fait? On a du *sentiment*. Avec de

pareilles inspirations, on aboutit à l'*informe* et à la décadence de l'art.

Voici un exemple qui fera mieux saisir notre pensée.

Un musicien trouve sur son chemin un individu jouant du violon ; il est frappé, au milieu des incorrections qui tiennent à l'inexpérience, du caractère expressif et *sentimental* qui vibre sous cet archet de rencontre. Que fait-il? Se contente-t-il de s'approcher du virtuose et de lui dire : Mon ami, écoutez tous les bruits, tous les échos, toutes les modulations, toutes les harmonies de la nature; écoutez aussi les inspirations de votre âme. Vous n'avez point de principes, cela ne fait rien! Le *sentiment* vous en tiendra lieu. Raclez, mon ami, raclez, l'avenir est à vous! Croyez-vous, lecteur, que le *maestro* tiendra un semblable langage? N'est-il pas à croire qu'il en agira tout autrement et s'empressera de mettre entre les mains de l'élève les excellentes méthodes des Viotti, des Baillot, des de Bériot, etc. En développant les qualités naturelles par les règles, filles de l'expérience, on pourra faire un grand musicien d'un homme que le sentiment seul eût laissé végéter à l'état de barbouilleur de notes.

Le lecteur fera lui-même l'application.

Imiter la nature dans son expression extérieure, c'est quelque chose, mais ce n'est point assez pour l'artiste. Il faut encore, pour qu'il soit vraiment digne

de ce nom, qu'il médite sur les grandes lois qui ont gouverné et gouvernent les genèses successivement accomplies dans le sein de la nature. Imiter la nature dans quelques-unes de ses individualités végétales ou animales, c'est peu ; — car ici quelques études de métier et un peu de temps suffisent. Mais suivre tous les errements de la grande *éducatrice,* toujours en travail de transformation ; mais poursuivre l'idéal, comme elle le poursuit à travers des créations sans trêve, voilà ce qui est digne d'inspirer le génie du peintre. Depuis le brin d'herbe et d'échelons en échelons, la nature s'élève jusqu'à l'homme ; — jamais elle n'est pleinement satisfaite de son œuvre. La nature est jalouse de perfectionner ses moules ; aussi, après avoir coulé dans une *forme* la matière et le germe, elle brise son moule et recommence de nouveau. Quel génie pourrait dire où elle s'arrêtera à travers cette palingénésie? Après avoir construit le moule dans lequel elle a pétri l'homme, elle s'est reposée, voilà tout.

Le grand artiste, lorsque son œuvre est terminée, n'est jamais pleinement satisfait ; il abandonne volontiers la création d'hier pour rêver à la création de demain, laquelle doit encore le rapprocher d'un degré, de cet idéal vers lequel il aspire et qu'il prétend réaliser un jour.

Se contenter de peindre les *individualités* de la nature, sans comprendre la loi de l'enchaînement qui

les relie les unes aux autres, c'est faire absolument ce que fait l'enfant qui, tenant un abécédaire entre les mains, apprend toutes ses lettres sans jamais songer à les relier entr'elles pour constituer des mots avec lesquels il pourra plus tard exprimer des pensées.

Étudiez la nature ! depuis les ondoyements de l'herbe qui ploie sous la brise et scintille aux rayons du soleil, jusqu'à l'homme, courbé par le vent des passions et rayonnant à la lumière de son intelligence !

Apprenez les lettres et les mots de cette langue, par un travail soutenu et varié comme celui de la nature, alors vous pourrez exprimer les grandes conceptions de votre âme et faire surgir de la toile ou du marbre des chefs-d'œuvre immortels.

Mais pour cela, il faut, comme nous l'avons déjà dit, que l'artiste ne donne pas toute sa vie au métier. Qu'il divise la peinture en deux genres bien distincts :

1° Le genre mercantile, — décoratif, ornementiste, etc. ; ici il cherchera son pain quotidien.

2° Le genre indépendant, élevé, franc d'entrave; ici, en consacrant sa dignité, il pourra trouver la gloire.

C'est à ce genre libre d'entraves que Wiertz a donné le nom de PEINTURE AFFRANCHIE. Chacun des tableaux de son musée témoigne hardiment, par l'indépendance de ses allures, en faveur de cette cause

désormais victorieuse. Nous prenons acte de ce fait qui, dans l'avenir, aura une immense importance.

Les bases de ce système furent jetées, il y a vingt ans, dans une remarquable lettre que Wiertz adressait au ministre de l'intérieur. Voici cette lettre, publiée dans les journaux du temps :

« Monsieur le Ministre,

« Les beaux-arts prennent dans notre patrie un développement extraordinaire, et il est du devoir du gouvernement de seconder de tous ses efforts, et par des moyens efficaces, les louables ambitions qui brûlent de se faire jour dans cette noble carrière.

« Oui, monsieur le ministre, les arts devraient être aujourd'hui l'objet de la plus vive sollicitude du gouvernement, car il y va d'une époque glorieuse pour la Belgique.

« Trouver un système utile d'encouragement embarrasse le ministère, il l'a déclaré franchement dans une circulaire au jury des récompenses pour l'exposition de 1839.

« Dans ces circonstances, le ministre doit descendre à prendre conseil de l'artiste; car, si en moyens matériels le ministre est puissant devant l'artiste, en matière d'art l'artiste est puissant devant le ministre : celui-ci doit l'écouter.

« La liberté et l'indépendance dans les conceptions

du génie sont indispensables à la création des grandes choses : *L'artiste soumis à une volonté étrangère perd son énergie; c'est un lion dont de viles chaînes paralysent la force et la puissance.*

« Ce n'est donc point seulement en commandant aux artistes de nombreux ouvrages qu'on imprimera aux arts de rapides progrès; ce n'est point non plus en forçant le pinceau des artistes à la représentation de quelques vains sujets d'actualité, que l'on verra se reproduire le siècle de Raphaël et de Rubens.

« Protéger les hommes qu'anime l'amour de la gloire, laisser au génie la liberté de s'élever à telle région qu'il lui plaît, commander des ouvrages de telle nature que l'artiste sente la nécessité d'étudier les grands maîtres, tels sont les moyens par lesquels vous pourrez ramener une époque féconde en chefs-d'œuvre d'art, glorieuse pour notre patrie.

« Il est temps aussi de nous affranchir du joug étranger; il est temps d'avoir confiance en nos propres forces. Cessons de croire avec les Français que M. Delacroix est un plus grand homme que Rubens; que M. Decamp est le digne émule de Raphaël. Il est temps enfin que les peintres de notre Belgique chantent leur *Marseillaise!*

« L'admiration constante et unanime des siècles nous a indiqué les œuvres d'art que nous pouvons considérer comme types du beau et du vrai.

« Or, si le gouvernement veut songer sérieusement

à ramener le bon goût dans la peinture, voici ce qu'il conviendra de pratiquer :

« Admettre au sein des expositions de tableaux modernes, quelques-uns des chefs-d'œuvre des grands maîtres. — Ces ouvrages posés là comme des géants à combattre, exciteraient l'enthousiasme et provoqueraient une noble lutte qui aurait pour résultat de ramener nos artistes à l'étude et à l'application des grands principes de l'art.

« La récompense due aux efforts heureux dans une telle lutte, ne peut être décernéee que par la postérité : tout ce que le gouvernement pourrait faire dans cette occasion *serait de conserver dans un musée spécial, ces ouvrages inspirés par l'amour de la gloire.*

« Décerner des médailles à des hommes graves, à des hommes qui voient l'art d'un point de vue sérieux, est un acte puéril. D'ailleurs de quel droit le jury anticipe-t-il sur les arrêts de la postérité ?

« Tout encouragement est stérile pour ceux que n'anime pas l'amour de la gloire, pour ceux qui ne savent pas mépriser les richesses.

« Quant à celui qui croit l'art subordonné au caprice des grands et qui recherche leur faveur au lieu de la commander, il est indigne du nom d'artiste.

« Après avoir exposé les moyens qui me paraissent propres à nous ramener l'époque des grands maîtres, permettez, monsieur le ministre, que pour faire l'essai d'un nouveau système d'émulation, je vous

expose ici ce que m'inspirent mon courage et mon dévouement.

« Au sein de la cathédrale d'Anvers, règne, comme sur le trône de l'art, le chef-d'œuvre de Rubens, *la Descente de Croix*.

« C'est contre cet inimitable type de perfection que je veux éprouver les efforts de mon pinceau. Dans cette lutte inégale à coup sûr, je dois succomber, mais comme aux champs de Troie il était beau d'expirer sous la lance d'Achille, je veux en luttant contre Rubens succomber avec gloire !

« Je l'avoue hautement, la gloire de Rubens excite mon audace; loin que cette pensée soit en moi le fruit d'une téméraire présomption, elle est au contraire la manifestation sincère de l'enthousiasme ardent que m'inspire tout ce qui peut me conduire au but où tendent tous mes efforts.

« Une toile de 80 pieds serait le champ immense où je voudrais traiter le sujet que j'ai conçu : un atelier d'une dimension conforme à mon plan devrait être bâti exprès, si l'on ne trouvait un local convenable à cet usage.

« Les frais qu'exigerait une telle entreprise, un artiste sans fortune ne peut les supporter; le gouvernement, s'il a foi dans mon projet, pourra devenir propriétaire de ce tableau, au prix des frais qu'entraînera l'exécution. Je renonce formellement à un salaire quelconque.

« La seule récompense que je sollicite et qui doit m'être promise, avant de mettre la main à l'œuvre, c'est l'honorable faveur de voir fixer pour toujours mon tableau à côté de l'immortelle *Descente de Croix*.

« Puisse mon exemple exciter des contemporains plus habiles que moi à se mesurer avec le prince de la peinture !

« Puisse cette entreprise faire comprendre toute la dignité de l'art et de l'artiste !

« Puisse enfin cet ensemble d'œuvres qu'un but de gloire aura fait surgir, prouver à nos voisins que le peuple qu'ils détractent avec tant d'injustice, renferme en son sein des hommes qui comprennent le but des arts.

« Si la proposition que je viens de faire obtient votre approbation, ordonnez, monsieur le ministre, qu'un atelier soit mis immédiatement à ma disposition : si au contraire la franchise avec laquelle j'exprime mes sentiments d'artiste ne rencontre pas la sympathie du gouvernement, le projet que j'ai conçu n'en marchera pas moins à son entier accomplissement : la Belgique a des citoyens qui, je l'espère, sauront comprendre ma pensée et seconder mes efforts.

« J'ai l'honneur d'être, etc.

« Ant. Wiertz. »

« Liége, février 1840. »

II

LE MUSÉE.

Les paroles suivantes, consignées sur l'une des feuilles du registre des visiteurs, peignent mieux que nous ne le pourrions faire, l'impression dont on est saisi en franchissant le seuil du musée :

« Lorsque j'entrai, pour la première fois, dans le musée de M. Wiertz, la salle était complétement vide de public. L'inattendu, l'étonnement, et je ne sais quoi d'imposant, de grand, me saisirent tout à la fois. Mon esprit n'avait pu ni analyser, ni comparer, ni juger, que déjà la double impression d'un sentiment d'admiration et de respect, m'avait envahi. J'étais seul dans ce lieu, j'échappais donc complétement aux exigences de la politesse; néanmoins, ma main se porta instinctivement à mon chapeau, et je saluai les œuvres

renfermées dans ce temple, avec une sorte d'attendrissement respectueux. Par une sorte d'intuition rapide comme l'éclair, j'avais senti tout ce qu'il avait fallu d'ardeurs et de luttes, pour faire revivre sur la toile tous ces géants de ces grandes épopées humaines. Je le dis en conscience : ce n'étaient point seulement mes yeux qui suivaient effarouchés les emmèlements de ces terribles batailles, où le Bien et le Mal, — tous deux vieux comme le monde, — s'étreignent dans des convulsions immortelles! Non; mes oreilles elles-mêmes s'emplissaient de bruits étranges; j'entendais sonner du haut des sphères les clairons des archanges; j'entendais les retentissements du fer contre le fer, le sifflement des serpents, et, dominant tous ces bruits, la grande harmonie que produisent les mondes en roulant à travers l'immensité de l'espace!

« Voilà, incomplétement, les impressions que je ressentis en pénétrant dans le musée de M. Wiertz.

« Et je ne songeais point après cela, à comparer ce que je venais de voir aux différents ateliers visités dans le cours de mes voyages. Ailleurs j'avais vu de belles œuvres renfermées dans des demeures opulentes. Sous les pieds des visiteurs s'étalaient de riches tapis d'Orient. Partout des meubles antiques, des curiosités artistiques de toutes sortes, de riches tapisseries, de vieilles armures, le tout magiquement disposé pour saisir l'œil ébloui des visiteurs.

« Ici rien : quatre murs, un toit. Mais le soleil qui pénétrait au travers des carreaux dépolis du toit, éclairait sur les murs de splendides chefs-d'œuvre. »

III

ANALYSE DES TABLEAUX.

DIVISION PAR SÉRIES.

La Bible, Homère, le passé et le présent de l'humanité sont venus se ranger sous l'infatigable pinceau du peintre. L'artiste a fait plus : traversant, comme un génie de feu, l'Apocalypse et les plus fières épopées qu'engendra la pensée humaine, il s'est élancé dans les régions inexplorées de la vie de l'avenir! — Écrire, avec le pinceau, l'histoire de l'homme dans les âges futurs, c'était d'une inconcevable audace; Wiertz l'a tenté.

La diversité des sujets qu'il a traités, quoique très considérable, peut se rattacher à six groupes que nous étudierons successivement.

I

Série philosophique. (Peinture mate.)

PENSÉES ET VISIONS D'UNE TÊTE COUPÉE.

Vers la fin du siècle dernier, un médecin philanthrope, Guillotin, indigné de la barbarie des procédés employés pour les exécutions publiques, rechercha un moyen qui pût mieux accorder les exigences sociales avec les devoirs de l'humanité.

La *Mannaïa* italienne, le *Maïden* écossais mirent Guillotin sur la voie de son invention qui ne tarda pas à être réalisée.

Le 17 avril 1792, des expériences, au moyen du nouvel appareil, furent faites sur des animaux par ordre de l'Assemblée législative de France.

Le 27 mai de la même année, un assassin nommé

Pelletier subit le supplice par la *Guillotine*. Le mot était déjà consacré.

Guillotin s'applaudissait de sa découverte philanthropique; il disait à qui voulait l'entendre : « Le supplice que j'ai inventé est si doux que l'on ne saurait que dire, si l'on ne s'attendait pas à mourir, et que l'on croirait n'avoir senti sur le cou qu'*une légère fraîcheur*. »

Le jour où Sœmmering en Allemagne, J. J. Sue et Castel en France posèrent ce redoutable problème : « La sensibilité et la douleur s'éteignent-elles à la seconde même de la décollation par la guillotine? » et qu'ils répondirent négativement, l'existence de Guillotin fut empoisonnée. Pour un grand nombre d'hommes savants, médecins, physiologistes, *l'arrière-douleur* persistait dans le cerveau, pendant un temps plus ou moins long après la décapitation.

L'idée que la douleur pouvait persister au delà de la séparation de la tête avec le tronc, était venue souvent visiter le cerveau de Wiertz. Un jour qu'il suivait les développements dramatiques d'un procès qui causa une grande émotion en Belgique [1], il prit la résolution de suivre les criminels non seulement jusqu'à la dernière étape de leur vie, mais jusque dans le panier de la guillotine.

[1] Nous voulons parler du procès qui suivit l'assassinat de la place Saint-Géry, à la suite duquel Van den Place et Rosseel furent envoyés à l'échafaud.

Les hommes trempés comme notre peintre remontent vite des effets aux causes qui les produisent, et des résultats d'un crime à la pénalité que la société lui applique. Wiertz appartient à cette philosophie sociale qui considère l'application de la peine de mort comme une vengeance que la société exerce, non comme l'expression de la souveraine justice. Mû par de pareilles pensées, il résolut d'écrire avec son pinceau un formidable plaidoyer contre la peine de mort.

Sous l'influence du drame judiciaire qui se déroule devant Wiertz, son cerveau entre dans un état d'orgasme tel que la puissance de l'idée semble en être centuplée. Au moment où la tête des assassins roulait dans le panier du bourreau, il paraissait au peintre que le couperet de la guillotine divisait ses propres chairs, broyait ses vertèbres et déchirait sa moelle. Oui, emportée par cette surexcitation délirante qui fait rayonner le génie de l'homme au delà des limites du possible, la pensée de Wiertz a habité, pendant trois minutes, trois éternités! la tête du supplicié.

Et voici ce qu'il a entendu et ressenti, ou plutôt ce qu'a entendu et ressenti le supplicié :

Première minute. Sur l'échafaud.

« Un bruit horrible bouillonne dans sa tête.

« C'est le bruit du couperet qui descend et mord dans le vif.

« Le supplicié croit que la foudre est tombée sur lui et non le couperet.

« Chose singulière! la tête est ici, sous l'échafaud, et elle croit encore se trouver *au dessus*, faisant partie du corps et attendant toujours le coup qui doit la séparer du tronc.

« Horrible étouffement!

« Plus moyen de respirer.

« L'asphyxie devient épouvantable.

« On dirait d'une main surnaturelle, monstrueuse, qui pèse de tout son poids sur la tête et le cou.

« Le supplicié étrangle.

« Un nuage de feu passe devant ses yeux.

« Tout est rouge et scintille. . . . .

. . . .

« Oh! des tourments plus horribles encore s'apprêtent.

. . . .

Que l'on nous permette ici quelques réflexions.

J. L. Petit et Cabanis en France ont dit : « Au moment où la section du cou est faite, la vie cesse chez l'homme par un double épuisement nerveux et sanguin. » Et la grande masse du public a répété avec eux : « Si un coup sur la tête, même assez faible pour n'avoir point modifié sensiblement la forme des parties, suffit pour produire la mort, peut-on supposer qu'une complète décollation puisse laisser subsister dans le cerveau un atôme de vie et de pensée? » Oui,

ont répondu Sœmmering, OElsner et Sue. Le coup frappé sur le crâne, en retentissant profondément dans les méandres du cerveau, interrompt la communication du fluide nerveux par la déchirure des fibrilles des nerfs ; souvent même, il se produit un épanchement rapide qui, par compression, empêche le centre-pensant de fonctionner, éteignant ainsi toute sensibilité, toute souffrance. Mais en est-il de même de la section nette, rapide comme l'éclair, produite par la décollation de l'échafaud? Le sang s'est échappé à flots, c'est vrai, mais dans les mystérieuses profondeurs de cet encéphale ne reste-t-il pas assez de vie en *épargne*, si nous pouvons dire ainsi, pour que le supplicié soit livré, pendant un temps plus ou moins long, à cette effroyable vision macabre que nous avons sous les yeux? Est-ce que le sang circule dans certaines léthargies et le malade est-il mort pour cela? Nous croyons fermement qu'au delà d'un certain terme, impossible à préciser, la vie se refroidit et s'éteint tout à fait par manque de circulation sanguine, mais nous croyons aussi que, pendant (peut-être?) quelques minutes, tout un système d'organes peut exécuter la plus grande partie des actes physiologiques qui lui incombent, malgré l'état exsangue du sujet.

Pour ce qui est du fluide nerveux, le cerveau doit en rester saturé, malgré la section du couperet ; et, comme le cerveau est le centre des facultés morales et intellectuelles, c'est dans le domaine de ces facultés

qu'il travaille, pense et souffre. Si ce premier fait n'est point impossible, — il y a au moins autant de raisons pour que contre, — nous entrons de suite dans un ordre de phénomènes indéniables qui ne peuvent manquer de fortifier nos appréciations.

Nous ne souffrons à la partie lésée, que parce que la sensation répercutée au cerveau a été appréciée, jugée, dosée, en un mot, ressentie dans sa qualité comme dans son intensité. — Endormez l'action du cerveau, vous pouvez impunément, au point de vue de la douleur, tailler le corps humain et y pratiquer les opérations les plus douloureuses dans l'état de veille. Or, chez ce guillotiné, est-ce que le cerveau, séparé du tronc, mais ardemment éveillé, ne ressentirait pas toutes les angoisses, toutes les tortures, tous les profonds frémissements de ce qui est désormais un cadavre pour tous et qui, pour son cerveau de guillotiné, vit d'une existence épouvantable? La sensation de l'encéphale porte en elle une terrible virtualité; ainsi, examinez dans les hôpitaux un homme auquel on aura amputé la cuisse, interrogez-le sur le siége de sa douleur, et, au lieu de se plaindre de son moignon, il vous dira toujours : qu'il souffre au bout des pieds, aux orteils. Coupez les deux cuisses, les mêmes appréciations, les mêmes sensations existeront pour les deux pieds.

Si le cerveau de ce guillotiné vit encore *trois minutes*, comme l'a supposé le peintre, ce n'est plus la

souffrance des extrémités qu'il va ressentir, mais bien la torture de tous les organes *placés au dessous de lui* et qui, il y a une seconde à peine, étaient encore pleins de vie et dans un parfait fonctionnement. Est-il étonnant alors que le centre-pensant éprouve une sensation semblable à celle que produirait une main de fer pressant sur les poumons et déterminant une horrible asphyxie? Le cœur se tord sur lui-même en pressant ses fibres dans le vide. — La douleur doit être affreuse...

La question n'est pas jugée, nous le savons; seulement, la seule pensée qu'un pareil supplice puisse entraîner des conséquences semblables à celles que nous venons d'énumérer, suffit pour le faire rejeter à jamais.

Dans cette première partie le tableau de Wiertz est une amère critique contre la décollation et un ardent plaidoyer en faveur de l'abolition de la peine de mort.

On a reproché au peintre de rechercher l'horrible à plaisir; cette critique est injuste. Au lieu d'attribuer ces pages aux inspirations fantastiques d'une originalité sombre, pourquoi ne pas y voir la poignante leçon qu'un philosophe veut donner aux hommes? Est-ce que l'on n'éprouve pas un sentiment de répulsion pour ces jeunes femmes curieuses qui viennent assister à ce supplice sanglant, le sourire aux lèvres? Regardez ce tableau, voici des créatures dans le sein desquelles

la douceur et la miséricorde devraient seules habiter. Eh! bien, une curiosité sans pudeur les a conduites jusque sous la rosée sanglante de la guillotine. — On veut des émotions? oui, mais comme l'animal, non comme un être de raison intelligente et élevée. Le drame auquel applaudit le public est celui où l'action marche à coups de poignard, où le sang coule, où la coupe empoisonnée circule à la ronde de la table du festin. Oui, le public veut des émotions! Il ne court assister chaque soir aux exercices de l'acrobate à l'existence périlleuse, que parce qu'il espère chaque soir lui voir se casser le cou. Oui, il est avide d'émotions! Ces femmes qui sont là dans le tableau de Wiertz ont oublié de manger pour aller voir guillotiner! Le peintre a mis dans cette partie de son tableau une sanglante ironie, qui, nous l'espérons, ne sera point perdue de tous.

Revenons à la description de cette effrayante trilogie.

Deuxième minute. Sous l'échafaud.

Les mains crispées qui, jusque là, avaient voulu ressaisir la tête du supplicié, se sont détendues : la tête roule dans l'immensité.

Oh! maintenant, la voilà bien et à jamais séparée du tronc qu'elle animait.

Seulement, les douleurs sans nom qui se produisent

dans l'intimité des fibres de ce cadavre décollé, elle les ressent toutes.

« Le délire redouble de force et d'énergie.

« Dans son imagination, il semble au supplicié que sa tête est en feu et tourne sur elle-même dans un mouvement vertigineux ; que l'univers s'écroule et tourne avec elle, et qu'un fluide phosphorescent tourbillonne autour de son crâne en fusion. »

Au sein de cette vision horrible, une pensée incroyable, insensée, inouïe, s'empare de ce cerveau, livrant sa suprême bataille sur les noirs confins qui séparent la vie de la mort.

« Qui oserait le croire? Cet homme dont le cou est tranché conçoit encore une espérance.

« Tout ce qui reste de sang bouillonne, s'agite, rutile et se précipite avec fureur dans tous les canaux de la vie, qui ne veut pas céder à la mort.

« En ce moment encore, le supplicié croit pouvoir raccrocher de ses mains convulsives et pleines de rage, la tête qui plonge dans les affres de l'éternité.

« Oh ! mon Dieu, qu'est-ce donc que la vie que cela se dispute ainsi jusqu'à la dernière goutte de sang?... »

. . . .

. . . .

Mais, est-ce uniquement la douleur de l'organe qui se tord et crie dans l'angoisse, qui produit la torture endurée par ce guillotiné? — Non, car voici venir les

douleurs intellectuelles et morales. — Nous allons voir le cœur, qui ne bat plus dans la poitrine, battre encore dans le cerveau.

C'est le moment où une foule d'images, plus terribles les unes que les autres, se pressent dans cet esprit battu par le souffle ardent de douleurs innommées.

La tête du guillotiné voit son cercueil; il voit son tronc et ses membres affaissés, prêts à être renfermés dans cette caisse de bois dans laquelle des milliers de vers s'apprêtent à dévorer ses chairs.

Des médecins fouillent les tissus saignants de son cou avec la pointe de leur scalpel : chaque piqûre est une pointe de feu.

« Les juges, il les voit aussi, mais plus loin, dans un beau salon. Ils s'entretiennent tranquillement de leurs affaires et de leurs plaisirs, devant une table bien servie.... »

Et les visions macabres continuent plus effrayantes.

Le malheureux se voit à l'hôpital *servant* sa chair aux expériences du chirurgien.

Plus loin, la pensée délirante, se soutenant à peine aux derniers linéaments d'un cerveau épuisé, voit de pauvres petits enfants qui pleurent devant une foule dorée, laquelle passe en dansant emportée dans le tourbillon de toutes les ivresses! — Que demandent-ils donc les enfants du guillotiné? — Du pain!

« Il paraît au décollé que le plus petit de ses

enfants est resté près de lui. Oh! comme il l'aime celui-là. — C'est bien lui : ses cheveux blonds et frisés, ses petites joues rondes et roses... Tout à coup, il semble au père que son cher mignon le voit, lui sourit et veut l'embrasser... »

Le tableau qui représente cette effrayante deuxième minute, offre vingt épisodes plus dramatiques les uns que les autres. Ainsi, sur les rayons d'une salle d'amphithéâtre, les disciples de Lavater et de Gall font, en riant, leurs observations devant une rangée de crânes. L'orateur de la bande indique plus particulièrement une tête osseuse, fraîche encore, d'une dissection récente; horreur! le supplicié a reconnu son propre crâne.

Et pendant ce temps, des poignards figurant les douleurs qu'il ressent au cerveau continuent à s'enfoncer dans toutes les parties de son corps.

. . . .

. . . .

Troisième minute. Dans l'éternité.

« Tout ici annonce la présence d'un monde inconnu.

« Ces nuages sombres qui flottent lentement dans l'espace; ces sinistres lueurs, vacillantes, fugitives; ces matières à la fois incandescentes et aqueuses, opaques et diaphanes;

« Ces vagues substances, diaprées de couleurs douteuses, qui cherchent à se réunir et à s'enchaîner;

« Toutes ces choses sans nom d'apparence molle, fangeuse et gluante qui, tout à coup, semblent se consolider, s'échauffer, s'allonger, se raccourcir et se tordre en d'horribles convulsions;

« Tous ces monstres, avortons ou polypes, qui, après mille vains efforts pour prendre vie, tombent épuisés et se dissolvent en un liquide rouge et fumant; ces météores roses et verts, feux follets effrayants, qui tantôt glissent comme des éclairs dans l'ombre ou marchent gravement vers un but mystérieux; ces myriades de points resplendissant comme des scarabées qui semblent s'étreindre avec amour pour ensuite graviter ensemble vers un océan de lumière;

« Tout ce chaos, enfin, où combattent sans trève les éléments de vie et de mort, où tant d'épouvantables choses opèrent leur rédemption dans un éternel mouvement de rotation, tout cela serait-il le séjour futur où notre âme, après la mort, devrait errer sans fin? »

A la troisième période de cette terrible trilogie, au moment où la décomposition livide dissout les chairs et les fait tomber des os dénudés, le peintre suppose que l'esprit du guillotiné flotte encore éperdu autour de ces informes débris.

« Cet esprit voit comment s'accomplissent les mystères de la transformation des éléments. — La mort décompose? — A la seconde même, la vie

reconstitue. — La chair tombe en putréfaction? — Aussitôt des substances carboniques, ammoniacales, sulfureuses, se dégagent et sont incontinent affectées à l'éclosion d'un million d'existences nouvelles. »

La pensée errante de celui que la hache vient de frapper, il y a trois minutes, voit au loin l'infâme guillotine sombrer avec ses bourreaux dans un abîme de feu.

« Cette dernière apparition ne serait-elle pas un de ces effets dus à la prescience ordinaire aux mourants? Ah! si l'affreux instrument de Guillotin doit être anéanti un jour, que Dieu en soit loué! »

..... Et quand tout est consommé; lorsque tous les éléments corporels, désunis dans les dernières convulsions de la vie luttant contre la mort, sont dévorés par la décomposition et ne laissent plus qu'un débris informe de ce qui fut un homme, — un nuage s'élève et monte en tournoyant lentement sur lui-même jusque dans les régions supérieures. Là, le nuage s'allonge, et, en s'allongeant il prend vaguement l'apparence d'une forme humaine dont la figure, à peine indiquée, rencontre les deux lèvres d'un esprit de miséricorde qui lui accorde du haut des cieux le baiser de paix.

Au point de vue plastique, cette dernière minute, ce dernier tableau, est d'un pittoresque étourdissant et complète bien la gradation d'intérêt, toujours soutenu dans le développement de ce drame effrayant. Le

vague dans l'exécution produit ici l'effet le plus saisissant. Partout des nuages harmonieux s'enroulent de mille façons diverses ; partout une indécision, une mollesse de contours qui semblent se perdre dans l'infini des airs. Suivez les enroulements, les jeux de cette vapeur, vous la verrez bientôt réaliser cette charmante inspiration du baiser de paix donné par l'ange à ce nuage à demi corporisé.

Le génie du peintre n'a pas besoin d'être vanté par notre plume; que le public examine et juge; nous serons donc sobres d'observations plastiques. Nous dirons seulement qu'il n'y a pas un seul tableau connu, exprimant une idée aussi profondément dramatique que celle-ci. Abondance, imagination fulgurante, composition pittoresque, tout est là. Et voyez, comme ce coloris sombre, harmonieux, est bien adapté à la pensée du sujet! L'aspect général vous saisit tout d'abord par son caractère imposant, mystérieux; c'est bien le vrai drame écrit avec le pinceau.

Ce tableau a été peint par Wiertz au moyen du procédé de *peinture mate* qu'il a découvert et dont nous avons dit quelques mots dans sa biographie. Ce procédé est une véritable révolution opérée dans le domaine des peintures murailles. — Qu'on nous permette d'ajouter ici quelques lignes à ce que nous avons déjà dit.

PEINTURE MATE.

La spittura a fresco des Italiens, laissait grandement à désirer au double point de vue de la conservation de l'œuvre et de son développement artistique.

Chacun comprenait que la peinture muraille restait, faute d'un procédé vainqueur, enfermée dans un domaine trop étroit; le goût des artistes n'allait point vers cette peinture qui les laissait à moitié désarmés; ils regardaient la fresque comme le clair de lune de l'art pictural.

Wiertz chercha longtemps un procédé par lequel la peinture muraille pût atteindre aux avantages de la peinture ordinaire sans en avoir les inconvénients : ce procédé il l'a trouvé et il peut s'exécuter tout aussi bien sur la toile que sur la muraille, ce qui est un immense avantage.

En examinant les tableaux peints par Wiertz au moyen de son nouveau procédé, on n'hésite pas à affirmer que sa découverte entraîne, comme nous l'avons dit, une véritable révolution dans l'art.

Lorsque l'on regarde de près un tableau peint dans la manière mate, cela ressemble tout à fait à la peinture à fresque, exécutée, comme on le sait, sur un mur nouvellement crépi et préalablement mouillé. (*Al fresco*).

Le procédé employé par les Italiens est d'une grande difficulté, en ce sens que, dans l'exécution, le peintre ne peut avoir ni hésitations, ni tâtonnements, car il courrait alors le risque d'être obligé de retoucher et les retouches ici sont à peu près impossibles. — Du moment où la couleur ne peut s'appliquer que sur le mur *frais*, l'artiste doit traiter, pendant le jour, toute la portion du mur crépi dès le matin par l'ouvrier.

Un procédé de peinture à fresque employé par les Allemands et dont on a fait quelque bruit, est pratiqué au moyen du wasserglas. Ce procédé, dont la solidité n'est point suffisamment éprouvée, a l'immense inconvénient de ne pouvoir être employé que sur un mur préparé tout spécialement à cet effet. — Impossible de peindre sur toile par ce moyen.

L'encaustique a, comme on le sait, bien des inconvénients. La stéarine, comme presque tous les corps gras, s'altère par l'action du temps et entraîne, pour la fresque exécutée de cette manière, des dégradations de teintes qui finissent par altérer complétement l'œuvre.

Le procédé de Wiertz lève toutes les difficultés, fait disparaître tous les inconvénients.

Cette découverte attire l'attention du public et sollicite la plus vive curiosité de la part des artistes. La nature du ton, la transparence, la fraîcheur, la vigueur, le velouté même du coloris attestent les immenses avantages dont la peinture a hérité par cette trouvaille.

Une étude de peinture mate placée à la droite du *Patrocle,* a prouvé que Wiertz pouvait atteindre par son procédé au degré de fini où peut arriver la peinture à l'huile. Le spectateur qui compare l'étude et le tableau ne peut pas établir de différence réelle. L'intensité du coloris, le brillant et la transparence, sont identiquement les mêmes.

Après avoir donné toutes les preuves désirables de la solidité, de la beauté et de la *rapidité* de sa découverte, Wiertz s'adressant aux jeunes artistes leur dit dans sa brochure sur la peinture mate :

« Ainsi notre procédé vous épargnera bien des sacrifices; vous n'userez pas votre jeunesse, votre intelligence, votre vie à un exercice pénible et ridicule; vous aurez, toujours prête à vous obéir, toujours prête à suivre les ordres de la volonté, une matière docile, soumise, facile à manier, facile à se plier à tous les caprices de l'imagination, à toutes les inspirations du génie [1]. »

[1] Peinture mate. — Procédé nouveau, par A. W. (1859). Bruxelles, A Lacroix, Van Meenen, éditeurs. 1 vol. in 8°.

N° 2.

L'ÉDUCATION DE LA VIERGE.

Dans ce sujet si simple et si souvent traité, Wiertz a trouvé le moyen de conserver son originalité.

C'est une idée neuve et touchante que ce baiser donné par Sainte-Anne à la vierge. La composition ainsi conçue donne au sujet une expression et un sentiment remarquables. Le dessin de la tête de la vierge est d'une grâce ravissante. Quant au coloris, c'est celui des Flamands de la bonne école, c'est dire qu'il est ferme, vigoureux, et tout rayonnant de lumière.

La gracilité, le charme, l'élégance du petit ange qui tient le pupitre devant la vierge, frappent tous les yeux et font sourire toutes les lèvres.

Héli, debout derrière ce groupe, contemple avec amour et sa femme et sa fille.

Wiertz avait inscrit au bas de ce tableau : *pour être placé à Anvers, à côté du même sujet traité par Rubens*. De là, grandes rumeurs et grande indignation contre le téméraire dont l'impertinente vanité osait s'attaquer à Rubens.

Les critiques, qui ne voulaient voir qu'une outrecuidante prétention dans le procédé du peintre, se gardèrent bien de dire que, pour Wiertz comme pour Diderot : « Le meilleur moyen de ramener la pein-
« ture moderne vers les grands principes de l'art, le
« seul peut-être de diriger les peintres dans une
« bonne voie, ce serait de placer au milieu de nos
« expositions les œuvres des grands maîtres. »

Cette citation explique très bien la manière de faire du peintre, mais on ne voulut pas le comprendre. Nous devons rendre justice cependant à la *Revue du Salon de* 1848, publiée par MM. Van Roy et Decamps, elle dit à propos de l'idée de Wiertz :

« Cette opinion est loin d'être absurde. Il est cer-
« tain que si on essayait de ce système, nous aurions
« un peu plus d'artistes et un peu moins de *faiseurs*.
« Les hommes de talent seuls oseraient se soumettre
« à cette terrible épreuve; seuls, ils auraient le cou-
« rage de s'éclairer, par cette comparaison, sur leurs
« progrès, sur leurs défauts. L'armée de médiocrités
« qui encombre nos expositions, verrait ses rangs
« s'éclaircir; bon nombre d'honnêtes gens compren-
« draient enfin leur véritable vocation; ils verraient
« qu'ils sont nés, qui pour être industriel, qui pour
« être épicier, avocat ou député. »

Le peintre a écrit sur l'un des coins de ce tableau : *à corriger*.

Série philosophique.

N° 3.

INITIATION DE LA JEUNE SORCIÈRE.

Au bon temps où tous les ordres de moines florissaient encore plus qu'aujourd'hui, où ils avaient en outre le pouvoir de faire brûler qui leur déplaisait, sous prétexte de sorcellerie, il arrivait parfois de voir quelque vieille *sorcière* échapper au fagot qui l'attendait. — D'où venait cette miséricorde des moines tout puissants? — De ce qu'ils avaient reconnu, chez la créature qu'ils épargnaient, toutes les qualités nécessaires pour en faire une bonne entremetteuse de luxure.

Voici le thème de l'artiste : Une vieille sorcière « dont le menton fleurit et dont le nez *bourgeonne*, » en modifiant le vers du poète, a été circonvenue par des moines pour inspirer le goût de sabbat et des mystérieuses incantations à une belle jeune fille. — La pauvrette n'aurait nul souci de toutes ces choses

endiablées, si la vieille n'engageait adroitement son cœur dans la partie; il faut à tout prix éclairer l'avenir du sentiment qui la domine.

La vieille sorcière fait intervenir Dieu et le diable pour affirmer à la jeune fille qu'elle découvrira sans peine les choses les plus cachées, en chevauchant seulement une demi-heure sur la monture traditionnelle, le manche à balai.

Dès que la jeune fille est décidée à tenter l'aventure, la sorcière lui bande les yeux et lui enlève ses vêtements, — ce qui nous permet de la voir ainsi galopper dans sa toute beauté.

Pendant ce temps-là les moines, dont la vieille sorcière est la complice, regardent, avec une ardente curiosité doublée de convoitise, cette scène tout à fait pittoresque.

Le peintre a donné aux spectateurs enfroqués, des attitudes si expressives, des jeux de physionomie si vrais, que, lorsqu'on peut examiner ce tableau de près, l'on est effrayé de la domination brutale exercée par la luxure sur un visage humain.

Voici au premier rang des spectateurs les plus curieux, un moine à la face enluminée, aux petits yeux pleins de mauvaises lueurs, enfoncés sous des paupières bouffies. L'oreille est rubiconde et la lèvre lippue : ce moine sue le vice. Derrière celui-ci et placé dans un habile contraste, on voit une sorte de moine dominicain, jeune encore et portant sur sa figure

ascétique les traces de rudes macérations. Une espèce de pudeur le retient au second rang, mais on devine que le démon de la chair, longtemps comprimé, se réveille dans toute sa violence ; la figure pâlie se colore d'un rayon fugitif et deux yeux ardents suivent tous les mouvements de la jeune fille chevauchant sur son balai.

Lorsque Wiertz tient une idée, il l'exécute avec un esprit si profondément synthétique qu'il faudrait écrire vingt pages pour analyser, dans tous ses linéaments, le plus simple des sujets qu'il a traités.

Dans le tableau qui nous occupe, indépendamment du groupe principal sur lequel nous allons revenir, on trouve des détails de la plus grande originalité et chacun de ces détails est toujours empreint d'un caractère hautement philosophique. Ainsi dans ce sujet qui est une vive satire contre la convoitise blasée et dépravée, la figure de la luxure se voit partout; elle descend par la cheminée avec des chats qui font une musique d'enfer, elle rutile dans le foyer qui brûle près de la sorcière, elle surgit à tous les coins du tableau.

Wiertz a peint cette jeune fille au balai, avec une *maestria* dont lui seul a le secret. Quel éclat! combien la lumière répandue dans ce tableau est large et puissante ; quelle vérité de chairs, quel coloris éblouissant!—On devine que dans le cerveau de cet homme, les idées en s'entrechoquant produisent le mouve-

ment, la vie, l'unité. S'il rêve quelque situation pittoresque au point de vue plastique , incontinent le sujet d'un tableau s'élabore, se dispose, s'élucide. On sent que le détail s'engendre à mesure que l'objet principal se dégage; et ce détail, dans les œuvres du peintre, est toujours si ingénieux qu'il reste gravé profondément dans le souvenir du spectateur.

Série biblique. (Peinture mate.)

N° 4.

LE PHARE DU GOLGOTHA.

Cette page est, à notre avis, la plus fougeuse qui soit sortie du pinceau de Wiertz. Elle représente la lutte de la lumière et des ténèbres, du bien et du mal, de Dieu et de Satan.

Le sujet, c'est le dressement de la croix sur laquelle expire le Christ supplicié. Nous sommes au sommet du Calvaire. La pioche et la bêche qui ont servi à défoncer le sol, sont jetées au pied du gibet.

Deux centurions romains dirigent le travail des esclaves ; l'un excite les travailleurs en levant d'un geste impérieux son bâton de commandement ; l'autre les fustige à coups de fouet, en étendant son bras au dessus de leurs têtes en signe d'énergique domination.

— Mais pourquoi tant d'efforts pour un travail si facile? — Voilà ce que le spectateur se demande. —

C'est qu'une grande bataille vient de s'engager au sommet du Golgotha; c'est que le bien et le mal, ces ennemis éternels, sont encore une fois aux prises.

Ce phare, qui doit éclairer l'avenir de l'humanité, Satan ne veut pas qu'il se dresse. Le voici qui s'élance à la tête d'une légion de réprouvés; des masses de nuages noirs les enveloppent de toutes parts; les régions moyennes de l'air sont remplies d'effroyables rugissements. Satan, fier, ardent, impétueux, commande la bataille, et reste les bras croisés sur sa large poitrine, comme ferait un général d'armée gouvernant l'action sans y prendre matériellement part. Un horrible génie des enfers s'est précipité sur le sommet de la croix; on entend des hurlements sortir de sa gueule monstrueuse dont les formidables dents mordent le bois sacré. D'autres démons déploient toute la puissance de leurs bras, afin de combattre les efforts des esclaves qui essaient de dresser le gibet.

A qui donc restera la victoire? Sera-ce aux damnés de l'enfer, ou bien à ces tristes esclaves, attachés à la roue d'un travail sans merci, et qui sont, eux, les damnés de la terre?—La lutte reste indécise... Tout à coup, un soleil de splendeurs émerge de la tête du Christ, mystérieusement enveloppée dans de sombres nuages où l'esprit du mal voulait l'ensevelir.

Le rayonnement est si intense que les yeux des mortels en sont comme aveuglés. Plusieurs esclaves roulent au pied de la croix, fascinés, éblouis. Les

autres, terrifiés par cet éclat surnaturel, fuiraient bien vite en laissant leur tâche, si le fouet du centurion ne les y rappelait rudement.

Une profonde idée sociale ressort de cet état dans lequel nous voyons les travailleurs esclaves. En effet, ne faut-il pas que l'esclavage ait fait de ces pauvres hommes des êtres bien abrutis, bien abjects, pour que les coups d'un soldat romain soient obligés de les exciter à un pareil travail? Si les malheureux étaient moins dégradés, ils comprendraient bien vite que le martyre qui s'accomplit sous leurs yeux est une œuvre de rédemption humanitaire, et que la grande lumière du phare qui resplendit au sommet du Golgotha, doit éclairer, à travers les âges, leurs droits jusqu'alors méconnus. Mais hélas! l'esclavage a, sur l'homme, une action lentement délétère qui le ravale au niveau de la brute... Est-ce la seule fois, du reste, qu'il ait fallu violenter les peuples pour les arracher aux préjugés et les pousser dans la voie de leur bien-être et de leur moralité? l'histoire est là pour répondre.

Voici un homme grand, doux, généreux; sa vie se passe dans le travail et dans la consolation des misères humaines. — Les soldats de César l'empêcheraient de prêcher l'égalité sur la terre? il la prêche dans le ciel, convaincu que, tôt ou tard, l'homme moins énervé fera de ce principe une application plus immédiate. Eh bien! le peuple, qui a tout intérêt à défendre cet homme, non seulement le laisse crucifier, mais

encore le renie! Ces misérables esclaves, qui devraient dresser aux plus hauts sommets de la terre le fanal rédempteur, agissent si lâchement qu'un suppôt de César est obligé de les fouailler comme un vil bétail.

Cependant on devine, au milieu de ce groupe qui élève la croix, quelques travailleurs ayant la conscience obscure de l'œuvre qu'ils concourent à édifier. L'homme qui enroule ses bras aux bandelettes qui entourent le corps du Christ et s'en sert comme d'un cable pour dresser le gibet, est conçu et exécuté dans un sentiment de fougue incomparable.

Dans l'invention de ce tableau, le peintre s'est arraché à la tradition picturale qui interprète le dogme dans sa lettre bien plus que dans son esprit.

Il existe beaucoup d'autres *Élévations de Croix;* presque toutes renferment les mêmes éléments d'invention, ou si l'on veut, de tradition. Le Christ est cloué sur son gibet, il meurt pour rédimer les hommes de leurs crimes et ces hommes ne font rien pour l'aider dans l'immortel sacrifice. — Quelque pitié, voilà tout.

Ici la scène s'est élargie; l'humanité lutte au pied de la croix. Qu'elle agisse ou non sous le fouet d'un conquérant brutal, cela ne fait que mieux constater encore l'indéniable loi du progrès. Frappe donc, centurion! fais rougir la chair de ces esclaves; grâces à toi! c'est pour eux qu'ils travaillent, ils te devront un jour une partie de leur rédemption.

Wiertz traduit la Bible, oui, mais en l'agrandissant des deux mille ans d'expérience conquise par les efforts de l'humanité.

En ce qui touche la composition du sujet, les hommes de l'art pourront dire combien est magistral l'enchaînement de ces grandes lignes qui donnent à cette œuvre tant de vie et de mouvement. Le clair-obscur est savant, hardi; l'aspect général du tableau produit un saisissant effet.

Le peintre a déployé ici toute sa science, toute sa fougue dans le dessin, le coloris et l'expression. Les anciens peintres éclairaient souvent leurs tableaux en faisant descendre du ciel des esprits de lumière, Wiertz n'a pas craint de jeter des entassements de nuages à la partie supérieure de son œuvre; ses masses de lumières, il les fait émerger de la tête et du corps de son Christ, ce qui donne à son tableau une sorte de frémissement général. On sent de mystérieuses crépitations qui jaillissent de partout... Il y a dans ce tableau deux éléments d'un pittoresque achevé et qui témoignent de la science profonde de l'auteur. Ainsi, ce grand gibet taillé dans quelque cèdre de Syrie, coupe en deux cette ligne de corps qui concourt à l'action principale du sujet. Sans cette heureuse division, la composition perd son équilibre et le mouvement devient monotone par sa continuité même.

Un artiste peut obtenir des effets merveilleux, lors-

qu'il sait combiner, dans de justes proportions, le *pittoresque* avec *l'idée*. Les bras qui poussent et les bras qui repoussent la croix résument d'une manière victorieuse cette question artistique.

Actualité.

N° 5.

L'ENFANT BRULÉ.

Ce tableau qui produit sur le spectateur une si poignante émotion, nous l'avons classé dans une série à part : c'est de l'actualité. En effet, cette scène qui est là devant nos yeux, n'est-ce pas l'histoire d'hier, l'histoire d'aujourd'hui, de demain? — N'est-ce pas, en un mot, l'histoire de l'imprudence et de l'imprévoyance humaines.

Voici le sujet :

Une mère est sortie de sa maison pour vaquer aux soins de son ménage. Avant de s'éloigner, elle a doucement approché du foyer le berceau de son enfant qui dort : — Le pauvre ange pourrait avoir froid, pense la mère. — Donc elle est partie, le cœur léger. Vite elle accomplira sa besogne ; — une mère se sent toujours trop longtemps éloignée de son enfant. Le mal-

heur veille à la maison, quand la mère est absente... Et le malheur, hélas ! allait se produire ici sous son plus terrible aspect.

L'enfant dormait toujours.

Tout à coup une bûche à demi-consumée tombe du foyer et rencontre un coin des rideaux de la petite berce. En une seconde tous les langes sont en flammes. L'enfant se débat ; le feu le mord. Il veut crier ; une fumée épaisse l'asphyxie.

Cette terrible scène, on la devine tout entière en examinant le cadavre de ce pauvre petit être : les parties inférieures du corps sont rougies et dévorées par le feu, tandis que les tons bleuâtres de la face et du cou indiquent les ravages de l'asphyxie produite par la fumée.

La mère rentre. Sa maison est en flammes.... Elle n'y songe pas ! elle ne voit qu'une chose : son enfant. — Entendez-vous le cri terrible qu'elle pousse en arrachant ce petit cadavre à sa couche embrasée? Ce cri, nulle plume ne saurait l'exprimer. — La terreur, le délire, l'épouvantement, quelque chose encore qu'on ne saurait raconter, semblent jaillir de ce cri. Le cadavre de l'enfant est sublime de vérité, — mais, hélas ! ce n'est plus qu'un cadavre !

Les voisins terrifiés apparaissent au travers de la porte entrebaillée.

On voit, jeté sur le sol, le panier dans lequel la mère rapportait ses provisions ; et, détail touchant ! au

dessus de ce panier, un petit jouet d'enfant. Ainsi pendant que le pauvre ange expirait dans les flammes, sa mère, toute pleine de sa pensée, lui achetait un hochet pour charmer sa gaieté enfantine.

Le sujet de ce tableau est tout à fait neuf. Dans la composition, les lignes sont éminemment expressives; toutes concourent à produire un effet des plus saisissants. La tête de l'enfant est d'un dessin admirable.

La mère qui aura vu ce tableau y puisera une leçon qu'elle n'oubliera jamais.

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 6.

L'ORGUEIL [1].

Ce tableau doit être replacé dans le jardin avec cette inscription : *Orgueil, vertu qui inspire les grandes œuvres.*

Le catholicisme a placé l'orgueil parmi les sept péchés capitaux; le catholicisme avait ses raisons pour en agir ainsi. — Prêcher l'humilité pour aboutir à l'esclavage et promettre à l'orgueil toutes les flammes de l'enfer, c'était logique de sa part. Mais ici, comme en bien d'autres circonstances, la volonté du catholicisme n'a point prévalu. L'espèce humaine

[1] Ce tableau est le premier que le peintre ait exécuté au moyen de son procédé de peinture mate. Comme il s'agissait de prouver que ce moyen pouvait résister à l'action du temps, autant et plus que le procédé à l'huile, Wiertz fit clouer l'*orgueil* sur le mur extérieur de son atelier, c'est à dire dans son jardin. Ce tableau y est resté pendant deux ans, exposé à toutes les intempéries des saisons.

s'est raidie; elle a compris tout ce qu'il pouvait y avoir de puissance dans « un noble orgueil. » C'est la vertu qui inspire les grandes âmes! s'est écrié Wiertz, c'est à l'orgueil que l'on doit les plus puissants efforts de l'esprit humain.

Le tableau doit être interprété de la manière suivante :

Une échelle lumineuse s'élève de la terre aux cieux.

Sur chacun des échelons sont disposés les chefs-d'œuvre immortels enfantés par le génie de l'homme. Ce sont des monuments, des statues, des créations artistiques de différents genres.

Plusieurs tableaux, conçus dans le même esprit, doivent faire suite à celui-ci et seront placés sur les murs extérieurs de l'atelier. Ils auront pour titre : *Audace*, *persistance*, *volonté*, enfin toutes les qualités que Wiertz regarde comme les principales vertus de l'artiste.

Deux choses sont plus particulièrement remarquables dans cette œuvre : c'est, d'une part, la fierté de l'attitude, de l'autre, le style de la draperie, laquelle est grandement et savamment ordonnée.

N° 7.

LA FORGE DE VULCAIN.

Nous voici dans l'atelier de Vulcain, le Dieu disgracié. C'est ici que se forgent ces redoutables armures, dont ne dédaignent pas plus de se revêtir les habitants de l'Olympe que les demi-dieux qui habitent la terre. C'est encore sur cette enclume que voilà, que se forgeront un jour les mailles de ce filet dans lequel doivent tomber Mars l'imprudent et Vénus l'infidèle.

Les sombres forgerons frappent à coups redoublés; le fer rougit dans la fournaise ardente.

Le boiteux Vulcain qui, pour son malheur, a épousé la plus belle d'entre les déesses, aiguise un poinçon, afin de ciseler sans doute quelque merveilleuse visière du casque d'un héros ou d'un Dieu. En ce moment arrive dans l'atelier, Vénus, la blonde fille

des cieux. Le divin forgeron a relevé la tête. A son air mécontent et pensif, il est facile de deviner qu'il ne veut point accéder à la demande, indiscrète assurément, que vient de lui faire sa splendide épouse.

L'amour, appuyé sur les genoux de celui qui pourrait être son père, a en vain essayé ses traits contre la poitrine du vieux forgeron. Cupidon, penaud, mécontent, regarde devant lui d'un air boudeur; sa main tient un dernier trait dont la pointe est tout à fait émoussée.

Malgré cette première défaite, Vénus ne désespère point. — Vénus ne désespère jamais! Voyez comme elle enveloppe son mari récalcitrant, de caresses et d'émanations séductrices.—Comme les anneaux d'or de sa merveilleuse chevelure s'épandent amoureusement autour d'elle. Quelle habileté dans cet assouplissement de ses charmes au contact du corps de son boiteux époux. Son sein turgescent, élastique, se déprime légèrement contre l'épaule de Vulcain; son bras, tendu vers ses suivantes, leur demande de remplir la large coupe qu'elle tient d'une main hardie. — L'amour a échoué dans ses tentatives? Évohé! voici venir Bacchus, le Dieu qui réchauffe les vieillards engourdis! Pressez, nymphes et déesses, pressez jusques aux bords les sucs de la grappe savoureuse. Et vous, satyres, faites rouler dans la forge, à pleins paniers, les beaux fruits de l'automne; c'est largesse de par Vénus! Et surtout, faunes indiscrets et lascifs,

ne vous arrêtez pas à contempler les belles filles qui suivent le char de la blonde Astarté.

Ce tableau offre aux yeux du spectateur les caractères d'un fini parfait. La figure de Vénus est d'une finesse de trait qui touche à l'idéal; le modèle des chairs est vivant. Une vie tiède et parfumée paraît émaner de l'ensemble de ce corps ravissant. Le torse de la femme qui presse la grappe dans la coupe, est parfaitement dessiné; c'est ici surtout que la forme italienne se marie à l'énergique coloris des Flamands. Les trois charmantes têtes, qui déversent sur le sol les trésors de Pomone, sont d'un beau style. — Tout ce groupe est mêlé, pressé, agité, luxuriant comme une gerbe d'épis mûrs.

Ce tableau est un de ceux sur lesquels le peintre a écrit : *à retoucher*. Pour lui, c'est le moins complet de toute la galerie; il doit en devenir plus tard un des plus importants.

N° 8.

L'ATTENTE.

A demi cachée dans les replis de ses rideaux entr'ouverts, une belle fille attend.—Qu'attend-elle?— C'est son secret. — Son œil darde des flammes; sa main se crispe à ses longs rideaux de pourpre. Est-ce l'impatience ou le désir qui la retiennent ainsi attentive et pantelante?

Si nous en croyons ce petit coin de billet, qui se montre indiscrètement sous un pli du rideau, le désir et l'impatience doivent agiter en même temps cette âme ardente.

Indépendamment de l'originalité de l'invention nous trouvons ici une vigueur de tons, un chaleur de coloris qui rappelle la meilleure époque de l'école vénitienne. La tête est très belle dans son expression anxieuse bien sentie et parfaitement rendue.

N° 9.

LA TOILETTE.

La plume qui essaîerait d'exprimer le velouté, le *flou*, pour nous servir d'un terme d'atelier, de cette nature splendide, ne ferait que signer son impuissance devant le pinceau du peintre. Regardez! — Pureté extrême des lignes, énergie et attiédissement des chairs, charme suprême dans l'ensemble, voilà les qualités du tableau qui vous frapperont comme nous.

Les tons argentins de : *la toilette*, opposés aux tons chauds et dorés de l'*attente* produisent encore un grand effet.

Le peintre a prouvé une fois de plus, en exécutant cette page, que son pinceau savait embrasser tous les genres et dominer toutes les formes.

Série philosophique.

N° 10.

DEUX JEUNES FILLES.

Où sont donc les deux jeunes filles? En regardant ce tableau, nous voyons une femme qui, dans une attitude calme et naïve, examine un squelette accroché à la muraille.

Ici commence le drame. En approchant davantage de cet assemblage d'ossements, nous voyons un petit morceau de papier collé sur le crâne; cette étiquette porte un nom : *la Belle Rosine*. Voilà donc notre seconde jeune fille. Et cette créature qui est là, demi-nue, prête à servir de modèle à toutes les formes de Vénus, regarde naïvement, avec une légère teinte de mélancolie seulement, les yeux vides et le grillage d'os qui forme la poitrine de celle qui fut la *Belle Rosine;* et elle ne pousse point de cris d'horreur, et elle ne se livre pas à toutes les violentes contorsions d'une émotion exagérée?—Non.—Un peintre ordinaire traitant

un pareil sujet fut à peu près certainement tombé dans l'expression d'un grand luxe de terreur et de répulsion : c'eût été de la banalité. — La philosophie de Wiertz en a jugé autrement.

Est-il dans la nature que cette belle femme, dont le corps rayonne des plus ardentes effluves vitales et qui regarde l'existence du sommet de ses vingt ans, puisse croire que son heure de squelette pourrait sonner demain? C'est inadmissible! Mais pourtant, voici bien ce qui reste de la *belle Rosine,* dit le fait. Cette Rosine, tu l'as connue, cent fois tu lui as pressé la main... Eh! c'est justement cette pensée qui éloigne tout sentiment d'horreur. La belle fille a beau regarder le squelette et songer en même temps à Rosine, les deux images ne se lieront jamais dans son cerveau. La Rosine qui vivait il y a deux mois, exubérante de force et de santé, traînant après elle un double cortége de grâces et d'amours, serait la même personne que ce squelette; allons donc! C'est vrai, mais c'est impossible!

Dans ce tableau, la profondeur de l'invention et l'interprétation philosophique du sujet sont une nouvelle preuve du génie de Wiertz. Ici, rien de vulgaire; une habile antithèse dans l'ensemble, comme dans le détail de l'œuvre, remue l'âme du spectateur. Cette jeune fille au délicieux profil grec, si riche de jeunesse et de beauté, inspire une admiration sans réserve. Bientôt cependant cette admiration se trouve

dominée par une série de pensées qui naissent du contraste produit par ce qui reste de la *belle Rosine*.

Ceci est œuvre humaine, profondément humaine. C'est une leçon faite à l'imagination qui serait tentée de s'exalter sans mesure devant la périssable beauté.

Un mot pour finir.

Donnez à Wiertz des baquets de couleurs, un balai ; disposez devant lui mille mètres de muraille, et, en moins d'une année, le peintre vous aura brossé un quart de lieue de fresque, avec une habileté de composition et une fougue qui n'appartiennent qu'à lui. Maintenant, examinez le fini si profondément délicat des *deux jeunes filles* ; portez vos yeux sur ce modelé souple, *vital;* voyez ce dessin, ce coloris et dites-nous après cela si cet homme n'est pas susceptible d'attaquer tous les genres et d'exécuter supérieurement toutes les manières ?

N° 11.

APOTHÉOSE DE LA REINE (ESQUISSE).

Dans la composition de cette esquisse, le peintre, qui nous a déjà habitué à un si grand luxe d'imagination, s'est surpassé lui-même.

Ce projet de tableau a été fait à l'occasion des grandes fêtes qui eurent lieu à Bruxelles, en l'honneur de la reine Louise-Marie. Ces fêtes remontent au mois de juillet de l'année 1856.

Lorsque l'organisation des réjouissances fut arrêtée, on vint prier l'artiste de vouloir bien composer une œuvre qui concourût à la glorification de la reine.

Wiertz se mit à l'œuvre et, en quelques jours, il accomplit un projet qui, s'il eût été réalisé, nous eût donné la plus étonnante page de peinture qui se puisse rêver.

Voici son projet :

Sur une toile de 150 pieds de haut, se dresse une

colonne en spirale, dont le sommet va se perdre dans les cieux. La base de cette colonne figure l'autel de la patrie avec cette inscription : à Louise-Marie, le peuple belge.

Autour de la première spirale de cette colonne sans fin, sont esquissés des génies allégoriques comme la justice, la vertu, le dévouement, etc.

Entre la première et la seconde spirale, on lit le mot : *Bonté*. Là se trouve la reine penchée vers un malheureux qu'elle relève et console par d'encourageantes paroles.

La spirale où se trouve inscrit le mot : *Piété*, vient immédiatement au dessus. La reine est prosternée devant la divinité.

Puis viennent la *charité*, la *vérité* auxquelles la reine sacrifie. — Et la spirale monte toujours, monte sans fin.

Le ciel s'entr'ouvre dans ses profondeurs infinies, et la reine, suivie d'un cortége d'esprits radieux, apparaît supportée par un céleste nuage. Elle vient s'associer à la fête que le peuple belge donne en son honneur.

Les cieux laissent pleuvoir une pluie de fleurs, qui tombe sur les grandes multitudes rassemblées au pied de la colonne.

Le cortége s'avance, heurté, pressé, agité : on dirait un champ d'épis tourmentés par le vent.

Des bannières flottantes dominent toutes les têtes.

Ces bannières portent, inscrits en lettres d'or sur un fond pourpre, les noms des différentes provinces de la Belgique.

De tous les côtés, à travers les airs, apparaissent des légions d'esprits qui viennent s'associer aux fêtes du peuple. Au loin, on voit la belle flèche de l'Hôtel de Ville qui dresse dans les airs sa dentelle de pierre et semble regarder curieusement toutes ces agitations patriotiques. — A gauche, on voit l'esquisse du palais du roi sous le portique duquel s'entassent, en ce moment, des masses de citoyens.

Si ce tableau avait pu être exécuté, il eût dépassé les plus hautes maisons de la Place Royale sur laquelle il devait être placé.

Ce qui a empêché la réalisation de ce gigantesque projet, c'est le manque d'emplacement. — Les nombreux arcs-de-triomphe, dressés pour la circonstance, avaient envahi tous les espaces qui eussent pu convenir à l'exposition de ce tableau.

Le fait est très regrettable au point de vue artistique, car le projet de Wiertz devait atteindre aux dernières limites du grandiose ; en l'exécutant, il eût réalisé la plus merveilleuse page de peinture qui existe peut-être aujourd'hui.

INTÉRIEUR DES CABINETS.

N° 12.

QUASIMODO.

Ceci peut paraître et paraîtra certainement une pure plaisanterie à la majorité du public, mais les peintres y verront, au fond, une étude fort sérieuse.

Oser représenter un objet à côté duquel la nature puisse se placer sans nuire à la peinture, nous paraît un tour de force que les hommes de l'art seuls pourront bien apprécier.

C'est une idée toute neuve qui a présidé à cette expérience. — Nous croyons, en effet, que c'est la première fois que l'on tente avec succès l'association de la nature à la peinture : l'épreuve est toujours redoutable.

Série philosophique.

INTÉRIEUR DES CABINETS.

N° 13.

FAIM, FOLIE ET CRIME.

Lorsque l'homme qui a composé ce tableau sera mort, on trouvera tout simplement son œuvre sublime.

Nous sommes dans un galetas dont le toit effondré donne passage aux quatre vents. La paille remplit mal l'intervalle qui sépare les poutres du plafond les unes des autres... Mais ce n'est pas cet indice de la misère qui frappe le regard du visiteur ; ce qui saisit d'abord, c'est une femme étrange, assise sur le sol et tenant dans sa main un couteau ensanglanté. Cette femme presse sa tête, comme font les fous qu'un mystérieux instinct semble renseigner sur le siége de leur folie. Un objet, enveloppé de langes tachés de

sang en différents endroits, est déposé dans le giron de cette femme. Au premier aspect ce paquet paraît informe, on ne sait trop ce que c'est. Néanmoins l'œil, une fois habitué, aperçoit distinctement le corps d'un enfant dont on voit une partie du cou et de l'épaule gauche. Ici l'élément dramatique commence à nous prendre à la gorge. — Ce couteau sanglant dans les mains de cette mère, ces voiles tachés de plaques rouges, ce petit cadavre encore chaud, —quel épouvantable rapprochement ! Est-ce que?... Hélas ! grand Dieu, oui... Examinez ce regard fixe et brûlé ; voyez ce *rictus* de folie, ce rire incomplet, ce rire navré, contracté, ce rire de spasme et vous devinerez tout.

Les pauvres yeux de cette créature ont pleuré des larmes de sang; un mouchoir misérable recouvre à moitié sa chevelure en désordre. Combien cette femme a dû souffrir avant de devenir folle, avant de tuer son enfant... On devine qu'elle l'a tué en le retirant pour ainsi dire du mamelon de son sein. Oui, une goutte de lait perlait encore sur sa lèvre enfantine, lorsque déjà le couteau de la folle s'enfonçait dans ses chairs. Le sein de la nourrice reste suspendu au dessus du corsage de la robe.

Le peintre ne s'est pas arrêté là, il a voulu nous faire toucher des yeux la cause fatale de cet horrible forfait ; cette cause, c'est la misère.

Regardez à gauche du tableau, sur cette table, voici un panier vide, vide comme le néant. Il n'y a pour

toute ressource, dans ce triste galetas, qu'une pomme pourrie, une assiette ébréchée sur la table et un navet roulant sur le plancher. Voilà le bilan..., je me trompe; il y a encore aux pieds de la folle un papier sur lequel on lit distinctement le mot : *Contributions!* Voilà certes la plus sanglante ironie que puisse engendrer la cruauté du sort.

Dans le coin du tableau, à droite, l'horreur acquiert un nouveau degré d'intensité.

Tout démontre que la faim, une faim dévorante, poursuit cette femme jusqu'au fond des égarements de sa folie. Elle a brûlé l'unique chaise de son taudis pour alimenter son foyer, elle y a ajouté une partie des vêtements de son enfant, on y retrouve jusqu'à son petit soulier. — Le feu brûle bien lentement... est-ce que cette femme pourra attendre la cuisson de l'horrible festin qu'elle s'est préparé? Est-ce que cette femme, pour apaiser sa faim, va se repaître des membres de son enfant?... On éprouve un sentiment d'horripilation générale en voyant ce petit pied qui sort du chaudron suspendu sur le feu.

Il n'y a rien moins que toute une époque caractérisée dans ce tableau.

L'illusion est complète ; et ne croyez pas que ce soit là l'effet de l'ouverture par laquelle on regarde; non : un choix savant de certaines formes, des effets de modelé, puissants, la disposition de certaines lignes perspectives, voilà ce qui produit le relief.

D'autres peintures, non moins vraies que celle-ci et vues sans le secours d'aucun appareil, prouvent assez que la magie seule du pinceau suffit à produire l'œuvre. Les trous n'ont été imaginés que pour les sujets qui réclament un genre particulier d'examen.

Série philosophique. Actualité.

INTÉRIEUR DES CABINETS.

N° 14.

LA LISEUSE DE ROMANS.

Que l'on ne s'y trompe point, *l'invention* est un des éléments les plus essentiels aux arts plastiques. — Sans une invention bien instituée, l'œuvre du peintre vous laissera toujours froid. Exemple : on peut faire un joli tableau avec une belle jeune fille lisant un roman, un de ces tableaux devant lesquels on passe en disant : comme cela est gracieux ! Mais avec ce sujet si simple, ordonner une œuvre qui surprenne et électrise, demande un génie d'invention fort rare. Il est donné à peu d'artistes de savoir saisir rapidement les choses par le côté imprévu, saillant, pittoresque, le côté caractéristique enfin, où la forme, la couleur, l'expression, la vérité rayonnent d'une

façon si intense, que vous êtes cloué devant l'œuvre et forcé d'admirer.

Cette jeune femme, qui lit un roman dans le silence de la nuit, est un splendide modèle de beauté plastique. Sous l'épiderme doré, velouté, de cette belle fille, on devine tous les frémissements d'une chair jeune et exubérante. On sent aussi que le poison de la lecture s'infiltre peu à peu dans ses veines, à cet air d'allanguissement, de détente, qui se fait ressentir dans tout son être... On dirait d'un agacement de la moëlle.

Sans doute elle est arrivée à un endroit bien intéressant de son livre, car son sein semble se gonfler d'ardentes séves, tandis que ses yeux laissent tomber des larmes d'attendrissemont. Il est peu à craindre, du reste, qu'elle puisse échapper désormais aux émotions énervantes, car, tandis qu'elle lit, Satan, embusqué derrière son chevet, glisse sur le rebord de sa couche les livres qu'il a choisis lui-même. Cette habile intervention du diable dans ce tableau, est une de ces ingénieuses idées comme Wiertz en a beaucoup et qui donnent à toutes ses œuvres une si grande originalité.

Dans la liseuse de romans, les difficultés vaincues dans le modelé et le raccourci sont vraiment surprenantes, de l'aveu de tous les artistes. Nous appellerons encore l'attention du visiteur sur le cachet de vérité imprimé aux objets en perspective. Les volumes insidieusement glissés par Satan sur le rebord de la

couche de la jeune fille, sont si vrais de ton, que l'on serait tenté de les ouvrir. — Sur l'un de ses volumes on lit le nom de M. A. Dumas. La réflection du corps de la femme dans la glace de l'alcove, est d'un grand effet pittoresque.

N° 15.

LA CURIEUSE A LA PORTE DES CABINETS.

Le mot de *réalisme* a souvent été agité en peinture, ce qui n'empêche pas que les tableaux qui portent le nom *de réalistes* sont bien peu d'accord avec leur titre. — Le *réalisme pur* devrait comporter des qualités telles que l'objet représenté paraîtrait pouvoir être *pris à la main*. En un mot, le *vrai réalisme* devrait être un *trompe-l'œil* complet.

Nous croyons qu'il serait difficile de donner un exemple de réalisme plus *vrai* que celui que nous offre la curieuse à la porte des cabinets. — Quand Wiertz le voudra, il sera le peintre réaliste par excellence. Les opinions de l'artiste sur le mot et la chose sont consignées dans une lettre écrite, il y a plusieurs années, mais comme sa manière de voir à cet égard n'a nullement varié, nous extrayons de cette lettre les passages suivants :

« ... Qu'est-ce que le *réalisme?* Vous me deman-

dez cela, mon ami, avec un air aussi inquiet, aussi épouvanté, que s'il s'agissait de l'apparition d'une épidémie. — Rassurez-vous, vous n'en mourrez pas. Le réalisme est une chose toute simple, toute innocente. Le réalisme n'est pas nouveau, c'est vieux comme la terre. Les premiers peintres furent réalistes. Les premiers essais furent du réalisme. — Est-il besoin de vous dire que ce mot réalisme n'est qu'un déguisement? Vous savez que tout déguisement attire l'attention, pique la curiosité.

« Le mot qui se cache sous celui de réalisme serait trop commun, trop connu, s'il se révélait sans voile. C'est un ami qui, sous le masque, veut vous intéresser, vous faire courir après lui. S'il vous disait de suite : c'est moi! vous répondriez : n'est-ce que toi? L'intrigue serait finie. Aussi le mot en question se couvre le mieux qu'il peut en se donnant les plus grands airs du monde. A ce que je vois, vous y êtes pris, mon ami; le beau masque vous trouble la cervelle.

« Eh bien! il faut donc vous dire son nom. Apprenez que ce grand seigneur, le réalisme, n'est autre qu'un petit mot composé de quatre lettres, juste la moitié du nombre de celui qui se déguise. Vous ne devinez pas? eh! bien, réalisme veut dire *vrai*. Le mot *vrai* vous a trompé, cher ami, en s'affublant d'un air de jeunesse; oh! comme vous voilà désappointé!

« On a l'habitude de dire à ceux qui cultivent les

arts : Soyez vrais, soyez vrais. Chacun pousse au vrai ou au réalisme, pour me servir du déguisement autant que possible, mais qu'arrive-t-il ? que le réalisme ne se réalise que dans la partie facile et secondaire de l'art.

« Le réalisme dans l'invention, le réalisme dans l'expression, le réalisme dans le beau, dans le grand, dans le sublime, ces réalismes-là, les Raphaël, les Michel-Ange, les Rubens seuls, en ont connu le secret. C'étaient de fameux réalistes ceux-là !

« Le réalisme, disent les gens peu faits à l'argot des ateliers, le réalisme comprend l'absence de toute convention, de toute règle. S'il en était ainsi, le tableau d'un réalisme pur devrait :

« 1° N'avoir point de bordure, cela détruit le vrai ; 2° point de trace de brosse ou d'outil quelconque, cela détruit le vrai. S'il en était ainsi, le réalisme serait le *trompe-l'œil* purement et simplement. Or, si le trompe-l'œil exige l'absence complète de toute convention, de toute règle, il exige aussi qu'il n'y ait dans son ensemble ni faute de dessin, ni faute de modelé, ni faute de plan, ni faute de justesse de couleur, ni faute d'expression, ni faute de perspective linéaire ou aérienne, sans lesquels un tel tableau ne peut tromper.

« L'avez-vous jamais vu, mon ami? Vous est-il arrivé de croire qu'une toile entourée d'une bordure dorée et pendue au mur, fût une scène véritable de la

nature? Que les personnages représentés parussent de véritables personnes auxquelles vous tendez la main ou ôtez votre chapeau? Non. Eh bien! croyez-le, si le réalisme était l'absence de toute règle, de toute convention, il faudrait alors les conditions du trompe-l'œil.

« Le peintre qui remplira les conditions du trompe-l'œil n'est pas encore *fondu* »

A propos de *trompe l'œil*, disons que peu de personnes, savent apprécier à leur juste valeur les procédés du peintre.

Si l'on estime généralement peu ce que l'on appelle les trompe-l'œil, c'est que, jusqu'ici, ce genre de peinture n'a été pratiqué que par des peintres médiocres, des peintres d'enseignes, et presque toujours affecté à la reproduction de quelques objets de nature morte.

Quand Wiertz aborde cette façon de peindre, il rend les sujets qu'il a choisis, avec la vie, le mouvement, l'expression, la couleur, enfin, toutes les qualités qu'exige l'art dans l'accomplissement des œuvres sérieuses.

La jeune curieuse à la porte des cabinets offre un modèle de peinture *réellement* réaliste, que les peintres du *réel* feront bien de méditer.

Carton. (Peinture mate.)

Nº 16.

JEUNE FILLE SE PRÉPARANT AU BAIN.

Ceux qui pourraient douter du fini, du modelé, de la perfection où l'on peut arriver en employant le procédé de peinture mate inventé par Wiertz, n'ont qu'à examiner les proportions de cette belle jeune fille. Nous citerons particulièrement la pose comme étant empreinte d'une nouveauté et d'un charme ravissants. —Le peintre se propose de reproduire ce tableau avec le coloris...

Série mythologique.

N° 17.

LA RÉVOLTE DES ENFERS CONTRE LE CIEL.

Ce tableau représente une surface de douze cents pieds carrés. La première impression que l'on éprouve en face de cette œuvre gigantesque, c'est un étonnement mêlé d'une sorte d'épouvante; on dirait qu'un génie de feu vous saisit dans un pan de son manteau, pour vous transporter sur les plus hautes cimes.

Du fond de leurs antres maudits, les esprits infernaux ont médité de nouvelles luttes. Leur invincible orgueil, courbé pendant quelque temps sous la main puissante du destin, se redresse rugissant et s'apprête à de nouveaux et terribles combats. Dans leurs conseils ténébreux, les génies du mal ont résolu de tenter une fois de plus l'escalade des cieux. C'est ce moment d'épouvantable insurrection que le peintre a choisi

pour jeter sur la toile cette scène grandiose et terrifiante que l'on a devant les yeux.

Les plus puissants des esprits infernaux ont marché les premiers à l'assaut du séjour des lumières; — ils ont juré de reconquérir les plaines de l'Éther dont un Dieu vengeur les a pour toujours exilés! Ils amoncèlent donc rochers sur rochers; chaque montagne n'est qu'une marche de cet escalier gigantesque qui doit élever ces formidables Titans jusqu'aux portes de l'Empyrée.

Quand tout est préparé pour l'escalade, les démons s'ébranlent lentement, avec précaution. « Ils semblent « une armée qui, la nuit, sort de ses tentes à pas de « loup pour surprendre et égorger le camp ennemi. « Regardez-les défiler; ils disparaissent un instant, « puis se montrent de nouveau [1]. »

La lune calme et sereine glisse sur la voûte azurée des cieux : on voit par la largeur de son disque et par l'expression plus nette de ses taches que la lutte a lieu dans les régions extra-humaines.

Les démons montent toujours.

Et derrière cette première phalange, qui est comme le bataillon sacré de l'enfer, des millions d'insurgés escaladent les flancs de la montagne, s'y accrochent de leurs ongles et de leurs dents : on croirait voir des torrents de bronze roulant sur un fond de granit.

[1] M. Lagarde.

Déjà les premiers des damnés ont dépassé les régions moyennes qui confinent aux plaines du ciel! Leurs yeux accoutumés aux sombres horreurs des cavernes infernales, sont éblouis par l'apparition des célestes clartés qui rayonnent sur leurs têtes. — Un pas de plus et le séjour des bienheureux redeviendra leur proie.

Tout à coup, les éclats d'une trompette d'airain retentissent à travers les cieux. L'archange qui veillait aux portes du séjour éternel, en regardant passer les esprits allant de sphère en sphère porter les songes qui bercent les misères et consolent de la vie, l'archange a vu briller à ses pieds les fauves étincelles qui jaillissent des yeux des guerriers composant le noir bataillon. — Les milices célestes s'élancent rapides comme l'éclair; les damnés se voyant découverts poussent audacieusement, fièrement, leur cri de guerre. L'univers tremble d'horreur en entendant rugir ces vaincus qui ont brisé leurs chaînes et ne respirent plus désormais que la vengeance des défaites passées.

Cependant, de tous les mondes qui roulent dans l'espace, des légions d'esprits armés de lances de feu et de glaives forgés avec les rayons de la foudre céleste, sont accourus. Michel les commande et, une fois encore, il se retrouve face à face avec les fils aînés de Satan.

Un bruit terrible semblable à celui que l'oreille humaine entendrait si l'homme pouvait assister à

l'écartellement d'un monde, se fait bientôt entendre. Le sommet de la montagne, broyé par un épouvantable éclat de foudre, se divise en cent parties entraînant avec elles des avalanches de maudits, précipités dans les mers sans fond où bouillonnent le soufre et le bitume.

La composition de ce tableau donne l'idée d'un effroyable cataclysme. Le mouvement y est impétueux, vivant; on dirait un volcan qui vomit des corps d'hommes ou bien des blocs de rochers. Ce qui ajoute encore à la grandeur du mouvement, ce qui nous semble un trait de génie de la part de l'artiste, c'est que, pendant l'écartellement de la montagne, une draperie qui se déchire, montre qu'il y a quelques secondes à peine les deux parties étaient intimement unies. Cet incident artistique rend encore plus intense le sentiment que l'on a de cette chûte effroyable. Un peu plus haut que la draperie rouge, un homme va être déchiré en deux parce que le sillon de la foudre a divisé en deux parties l'appui sur lequel il reposait ses pieds.

Le combat est à son maximum d'intensité; les démons de l'apocalypse viennent mêler leurs féroces rugissements aux cris de rage des damnés. Un épouvantable dragon se dresse sur ses anneaux visqueux jusqu'aux régions où la lutte est la plus formidable. Ses yeux dardent desflammes, son horrible gueule lance, avec des rugissements, des torrents de feu et de fumée.

Un groupe, ou plutôt une trombe de corps, noués, enchevêtrés comme un nid de serpents, tombe avec une rapidité vertigineuse.—Nous ne croyons pas que l'audace du pinceau puisse aller plus loin. — La phalange maudite qui lutte encore, malgré les éclats de la foudre et les coups du glaive sacré dont sont armées ces milices d'en haut, témoigne d'une énergie si désespérée que le Dieu, renfermé dans ses célestes demeures, doit trembler d'épouvante.

Il faudrait un volume pour analyser toutes les beautés de ce tableau. — Ici la puissance de conception est au moins égale à ce que Michel-Ange et Rubens ont tenté de plus audacieux dans ce genre. L'invention de cette œuvre a la grandeur des plus belles épopées. On a recherché dans quels livres Wiertz avait puisé, sinon tout son sujet, du moins une partie de son inspiration; on a cité plus particulièrement le Paradis perdu de Milton, et dans ce travail, le passage où Dieu donne l'ordre à ses anges d'enchaîner les maudits avec des chaînes de diamants et de les précipiter dans le fond des abîmes. Tous les auteurs de l'antiquité ont parlé de la chute des Titans qui voulurent escalader les cieux; il nous semble que c'est plutôt à ce mythe du vieux paganisme que Wiertz a demandé *un clou pour attacher son œuvre*. Au point de vue de l'exécution pittoresque et plastique, le sujet est bien entièrement de création nouvelle. Les lignes d'ensemble sont grandioses comme

le sujet lui-même. Le dessin est nerveux, hardi, portant l'expression d'une indomptable audace. Dans la couleur et le clair-obscur, Wiertz semble se jouer de toutes les difficultés; on dirait qu'il multiplie l'obstacle autour de lui, afin d'avoir le plaisir de le dompter par ses artifices pittoresques.

Le peintre a traversé son sujet avec une fougue, une impétuosité qu'il nous semblerait bien difficile de dépasser.

M. M. Lagarde qui fit autrefois l'analyse de ce tableau, dit à propos du groupe central :

« Il est impossible d'exprimer l'effet de cette partie
« du tableau, tant il impressionne, tant ces géants,
« renversés, repliés sur eux-mêmes, tordus, qui
« s'emparent de fragments de granit pour se défendre,
« vous jettent l'effroi au cœur.

« Il vous semble assister à cette lutte épouvan-
« table; votre haleine se suspend, le frisson vous
« saisit à la vue de ces corps qui tombent pêle-mêle
« et qui, un instant après, vont être ensevelis et broyés
« sous les énormes masses de rochers qui éclatent et
« sont lancées dans l'espace... »

Comme détails, il y a chez l'ange qui ordonne la retraite aux réprouvés, un mouvement de fierté qui nous paraît sublime.

Les serpents foudroyés retombent en pluie de feu et se dissolvent en fumée : image qui caractérise la défaite du crime et montre que le bien est victorieux du mal.

Nous avons toujours été frappé de l'audace de pensée et d'exécution qui se manifeste dans ce groupe de démons géants qui ont emporté dans les airs un quartier de montagne et s'en servent comme d'un bouclier, afin de parer les coups que les légions sacrées font pleuvoir sur leur tête.

N° 18.

MÉTAMORPHOSE D'UNE JEUNE FILLE.

Ceci n'est qu'une *charge* d'atelier qui offre néanmoins au spectateur un curieux effet d'optique.

Wiertz se propose de peindre un tableau tout entier dans cette manière, c'est à dire peindre une toile représentant de face un sujet qui, vu de côté, reproduirait une tout autre scène.

L'artiste a peint, au moyen de ce procédé, certains portraits à deux faces parfaitement ressemblants.

Série philosophique.

INTÉRIEUR DES CABINETS.

N° 19.

INHUMATION PRÉCIPITÉE.

Au fond d'un ténébreux caveau, on voit un cercueil couché au milieu d'autres cercueils. Sous la pression d'une main qui vient de secouer un engourdissement mortel, le tombeau s'entrouvre comme feraient les valves d'un hideux coquillage. — Ce qui apparaît par cette baie de la mort, hérisse notre chair et fait passer le frisson à travers nos membres.

Un homme frappé par le choléra, ainsi que l'indique l'inscription imprimée aux flancs du cercueil, se réveille tout à coup d'entre les morts. Ses efforts ont décloué la planche de son tombeau ; une de ses mains crispées s'est arrachée du suaire qui l'enveloppait et

s'étend dans le vide; ses yeux épouvantés se fixent avec une indicible horreur sur la scène macabre qui l'environne. Un cercueil, nouvellement descendu dans le caveau, se croise au pied de son propre cercueil; devant lui le sol est recouvert des ossements des générations passées : on remarque au milieu de ces débris une tête rongée par les rats et les vers...

— Mais enfin, la planche du sépulcre est soulevée, cet homme est vivant, bien vivant; il va donc pouvoir s'échapper de cet horrible lieu.... Regardez bien. — Voyez-vous cette corde enroulée près du cercueil? Ne vous apprend-elle rien? ne vous dit-elle pas qu'elle a servi à descendre ce tombeau jusqu'au fond du caveau? Cette corde est bien longue, néanmoins elle ne l'a pas été assez pour toucher aux profondeurs de ce lieu, car les hommes des cimetières ont été obligés de nouer un mouchoir à l'un de ses bouts afin de l'allonger. Cet homme est bien irrévocablement perdu... Il va d'abord essayer de se nourrir de sa propre chair, puis il mourra de faim.

Cette scène qui fait frémir d'horreur n'est point exagérée; c'est la reproduction vraie, au moyen d'un immense talent, d'un fait qui s'est reproduit des milliers de fois à travers les âges.

Que l'on nous permette, pour prouver notre dire, de citer quelques exemples d'inhumations précipitées rapportées dans les livres.

« On raconte d'abord l'histoire de quatre personnes

qui passèrent pour mortes et furent tuées par les chirurgiens qui en firent prématurément l'autopsie. »

« Un vieux chirurgien militaire de l'armée française nous a raconté qu'entrant un jour dans un amphithéâtre où se trouvaient déposés plusieurs cadavres, les uns dépecés pour les leçons anatomiques, les autres encore entiers, il n'eût pas plutôt ouvert la porte qu'un de ces cadavres se précipita sur lui le serrant dans ses bras, embrassant ses genoux et implorant sa pitié pour qu'il lui laissât la vie sauve. Ce malheureux ressuscité avait passé la nuit au milieu de cadavres mutilés; le matin il était fou.

« L'histoire la plus curieuse et la plus célèbre du genre est celle de Civille. Il était dans le sein de sa mère lorsque cette dernière fut enterrée. Une circonstance comme il en arrive quelquefois, fit qu'on déterra la femme; c'est alors que l'enfant fut mis au monde et vécut.

« Winslow tenait le fait suivant d'un maître chirurgien de Paris : Un religieux de l'ordre de saint François ayant été exhumé trois ou quatre jours après avoir été mis en terre, on reconnut qu'il vivait encore. Il s'était dévoré les mains. Ce malheureux mourut presque aussitôt qu'il eût revu le jour.

« Pline mentionne un certain Acilius Aviola, homme consulaire, qui revint à la vie lorsqu'il était déjà sur le bûcher. On ne put le secourir à temps; il fut brûlé vif.

« Le docteur subtil Jean Duns (Scott), enterré vivant, se rongea les mains et se cassa la tête dans son tombeau. L'empereur d'Orient Zenon l'Isaurien paraît avoir eu le même sort.

« Guillaume Fabri raconte qu'une demoiselle d'Augsbourg fut ensevelie et mise sous une voûte qu'on mura. « Au bout de quelques années, quelqu'un de la même famille mourut et démura-t-on la voûte, dont ouverture faite, le corps de la damoiselle fut trouvé sur les degrés, tout à l'entrée de la closture n'ayant point de doigts à la main droite. »

« Bruhier parle d'une femme qui mourut lorsqu'elle était sur le point d'accoucher. Quand on l'exhuma elle tenait dans ses bras un enfant qui avait vécu. Si cette femme a été, comme la précédente, enterrée dans un caveau, son histoire, rapprochée de l'observation transmise par Rigaudeaux, n'a rien d'invraisemblable. Voici cette observation :

« Une femme parut mourir dans un accouchement laborieux; le chirurgien amena un enfant qu'on crut mort; à force de soins, on le rappela à la vie. Le lendemain la mère se portait aussi bien que l'enfant. »

Nous n'en finirions pas si nous voulions raconter toutes les histoires horribles qui se rattachent aux inhumations précipitées.

Sous le rapport de l'invention et du rendu, le tableau de Wiertz est assurément l'un des plus surprenants qui se puisse voir. Il y a dans cette main qui s'étend

hors du cercueil une incroyable vérité. — Nous pourrions redire ici, à propos du *vrai réalisme*, ce que que nous avons écrit dans l'analyse du 15[e] numéro. Dans l'inhumation précipitée, la perspective linéaire et aérienne des cercueils produit l'illusion la plus complète.

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 20.

UNE SECONDE APRÈS LA MORT.

En regardant tout en bas de ce tableau, dans le coin à droite, on voit une petite boule, un petit monde qui roule dans l'espace : c'est la terre.

Un homme habitait ce globe il y a une seconde à peine; la mort étant venue briser ses chaînes, il s'est élancé, enveloppé dans les plis de son long suaire, vers les régions infinies d'où l'on ne revient pas! — Comme la terre paraît désormais petite à cet homme, surtout lorsqu'il la compare à ces grands soleils au milieu desquels il passe comme un trait!... La terre! C'est cela la terre! Et c'est pour les grandes petites passions qui s'agitent à sa surface, c'est pour sa vie d'un jour et ses amours d'une heure, que nous entreprenons tant de travaux et que nous nous donnons

tant de soucis? Quelle pitié! se dit l'ombre désabusée en jetant sur la terre un regard dédaigneux.

Le *livre des grandeurs humaines* que l'hommc emportait vers les mondes inconnus, s'échappe de ses mains et la terre est oubliée comme le voyageur oublie la pierre du chemin sur laquelle il s'est reposé une heure.

L'idée qu'exprime ce tableau est ingénieuse et saisissante, l'ensemble porte un remarquable cachet de noblesse et d'austérité; la draperie est traitée d'un style large et élevé. Il y a une indication profondément philosophique dans l'abandon de ce livre sur lequel sont inscrits ces mots : *Grandeurs humaines.*

N° 21.

QUASIMODO.

L'échine de ce monstre ressemble aux écailles saillantes qui se dressent sur la croupe du fabuleux dragon. Cette tête à la crinière de lion, cet œil éborgné par une affreuse loupe, ces bras énormes comparés à la stature du nain, ces mains de géant, tout cela semble avoir été ramassé au hasard et rattaché par quelque magicien, dans une heure de caprice, pour constituer l'être le plus fantastique qu'il soit possible de rêver.

Comme ce regard sombre, soupçonneux, indique bien la tyrannie d'une pensée unique. — Tu oublies d'agiter ta corde, vieux sonneur de cloches ! Une vision vient de traverser ton cerveau et cette vision fait circuler du feu avec le sang de tes veines. Tu voudrais emporter dans le pays aérien des tours Notre-Dame, ton domaine à toi, cette Esmeralda à laquelle tu ne peux que songer, tandis que nous la voyons, nous, dans toute sa ravissante beauté.

Victor Hugo a créé Quasimodo, Wiertz a engendré ce type à sa manière. — Le poète et le peintre sont à la hauteur l'un de l'autre.

N° 22.

ESMERALDA.

Ce n'est point pour chercher à retrouver ta disgracieuse figure, vieux sonneur de cloches, que ce regard d'un noir velouté, tout chargé de molles langueurs, semble se perdre dans le vague des airs. —Elle rêve, la pauvre Gypsy, au beau cavalier dont l'amour a pénétré son cœur comme un rayon de soleil plonge dans une onde pure.

Quel vague enchanteur dans cette rêveuse attitude! Comme l'on sent que le cœur est bien loin et que l'esprit lui-même s'est envolé pour le suivre.

Sous l'influence d'une mystérieuse incantation, la jeune fille se fait femme. Le principe nouveau qui domine Esmeralda exagère toutes ses puissances de vie; on devine l'érétisme de la chair à la pression de ce bracelet qui semble pénétrer dans les tissus du bras; le sein se gonfle de l'ardente séve du premier amour... Pauvre rêveuse! bientôt, de cet amour, il

faudra mourir. En attendant tu viens d'écrire sur tes genoux, avec des lettres mobiles, le nom de celui que tu aimes et qui, pendant ce temps, porte au loin ses amours de grand seigneur. — Pauvre Esmeralda ! le sentiment qui la domine est si impérieux que la gentille Djali, dont la tête repose sur les genoux de la Bohémienne, regarde sa maîtresse avec un attendrissement mêlé de plaintes.

Lorsque Quasimodo et Esmeralda parurent, le journal l'*Espoir*, de Liége, en donna une description charmante que nous reproduisons volontiers dans ce travail :

« Il est impossible d'imaginer une figure plus régulièrement belle, plus divine, plus suave que celle de la *Esmeralda* de notre peintre. L'œil la contemple avec délices et ne peut s'en détacher. Ah ! c'est qu'il vous semble que la femme vers laquelle ont tendu vos rêves de jeune homme, l'être séraphique dont vous avez chaque jour espéré la venue sur votre route, est tout à coup tombé du ciel, et s'est placé devant vous ! Heureuse l'imagination qui a enfanté cette jeune fille ! Heureuse la main qui a si bien secondé l'imagination.

« *Esmeralda* vient de danser aux regards des badauds de Paris. Elle se repose sur la marche d'un monument ; une draperie verte flotte derrière elle. Sa tête est appuyée sur sa main droite, elle est absorbée par des songes d'amour ; et en effet, le nom de *Phébus*, qu'elle vient d'arranger sur ses genoux à l'aide

de lettres en bois, témoigne assez que toutes ses pensées sont en ce moment livrées au beau chevalier. Sa chèvre, Djali, est près d'elle; à ses pieds se trouve son tambour de basque. Au fond on aperçoit une partie du vieux Paris et les tours de Notre-Dame qui se dessinent comme deux fantômes noirs sur l'horizon. Il existe dans tout cet ensemble l'harmonie la plus parfaite; le dessin est des plus corrects et la couleur a cette richesse, cette vigueur, que l'on a déja tant louées dans l'artiste. *Esmeralda* a la poitrine et les bras nus; il est impossible de voir une carnation plus vraie, où la vie semble mieux respirer.

« Si dans la pensée de Victor Hugo, *Esmeralda* devait être un type de beauté idéale, *Quasimodo*, lui, devait être le type de la laideur idéale. Certes le caractère intérieur et extérieur de ce personnage en rendait la personnification difficile pour le peintre; le beau se produit plus facilement dans l'âme de l'artiste que l'horrible, le repoussant. Nous avions donc cru que Wiertz atteindrait moins sûrement son but pour le sonneur de cloches que pour la jeune bohémienne, et qu'il ne rendrait pas la laideur de *Quasimodo* au même degré qu'il avait rendu la beauté d'*Esmeralda*. Nous nous étions trompés; autant la beauté de l'une charme, plonge l'âme dans l'extase, autant la laideur de l'autre inspire le dégoût et l'effroi; et nous répéterons ce que nous avons dit plus haut : ceux qui ont évoqué l'image du bossu trouveront dans le tableau

que Wiertz en a fait le cauchemar réalisé ; le poète s'écrierait que le peintre a rendu complétement sa pensée. Quasimodo est représenté au moment où il s'apprête à sonner les cloches de Notre-Dame ; sa face est tournée vers le spectateur et exprime avec une vérité poignante la dissimulation, la haine, toutes les passions qui se meuvent sous son enveloppe hideuse. Sa chevelure rousse, fortement hérissée, est d'un puissant effet. Cette œuvre mérite sous le rapport de la couleur le même éloge que sous la rapport de l'exécution, de la conception [1]. »

[1] M. L.

Série biblique.

N° 23.

LE CHRIST AU TOMBEAU.

« Je vous vois sourire, vous m'accusez d'enthousiasme,
« écrivait un critique à l'un de ses amis, je vous laisse
« volontiers le plaisir de ce reproche ; mais dites-moi s'il
« est un seul tableau, dans ces salles d'exposition, sur
« lequel vous soyiez plus timide à porter un jugement;
« s'il en est un que vous ayez osé aborder moins lestement
« que celui du *Christ au Tombeau?* — Non certes, car
« il exerce la puissance du génie. Amis ou ennemis de
« l'artiste, justes ou injustes envers son œuvre, vous n'en
« décernerez pas moins la palme au vrai mérite. »

Ce tableau est disposé en forme de triptyque comme l'étaient souvent les anciennes œuvres de peinture.

Voici ce que représente le sujet central :

Le Christ a été décloué de son gibet et remis aux mains de ceux qui doivent l'ensevelir, c'est à dire de Joseph d'Arimathie et des saintes femmes. Joseph soutient le corps du Christ, tandis que la vierge-

mère, écrasée par la douleur, laisse tomber sa tête sur l'épaule de son fils. Deux saintes femmes contemplent avec affliction cette scène navrante.

Dans la composition de son tableau, le peintre s'est inspiré d'une idée simple et sévère, l'ordonnance est large, grave et sans aucune tension de recherche. Quant au coloris, Wiertz s'est évidemment préoccupé des Vénitiens: reflet légèrement doré, tons chauds sans fracas, lumière bien tamisée, savante, telles sont les qualités de couleur qui distinguent ce tableau.

Le corps du Christ est disposé dans un état de détente abandonnée, d'une grande vérité d'expression; on sent qu'on a devant les yeux autre chose qu'un cadavre d'amphithéâtre. Ici point de rigidité des chairs, mais le sommeil de la mort apparente qui fait pressentir la résurrection du troisième jour.

Les traits de Marie sont empreints d'une sorte d'anéantissement désespéré que peut-être jamais la peinture n'est parvenue à atteindre. Les lignes du visage sont belles, pures et d'une parfaite correction de dessin.

Les deux saintes femmes, laissées dans une demi-teinte, donnent un puissant relief au corps du Christ et au visage de sa mère.

Le personnage de Joseph d'Arimathie est vigoureusement peint; ses traits sont empreints d'une sombre tristesse tout à fait en harmonie avec ce drame immortel.

SATAN.

Le volet de droite du tryptique représente le démon tentateur.

C'est bien le Satan le plus chrétien que j'aie vu, écrivait un de nos amis.—Il n'est pas noir, il n'a pas de longues cornes, il n'a pas les pieds fourchus; rien d'emprunté au satyre antique. — Non, c'est le Satan des évangiles; — il est déjà l'*adversaire*, il est encore Lucifer, la plus brillante des étoiles. — C'est l'ange pour le dessin, d'une grande beauté de lignes; — c'est le démon pour la passion du regard et surtout pour l'opulence sensuelle des formes et pour la chaleur charnelle. — C'est le génie déchu; on le voit sur son front; — c'est la Volupté; on le voit aux touffes lourdes et molles de sa chevelure; — c'est l'enfer de l'orgueil souffrant; on l'entrevoit au fond de ses yeux noirs. L'ironie au coin des lèvres, — l'anxiété dans le regard, — les ongles enfoncés dans la poitrine; il est debout, voyant à la fois son triomphe dans le péché d'Ève, sa défaite dans la mort de Jésus.

Wiertz est le premier peintre qui ait rendu à Satan sa véritable forme; il sera difficile désormais de reproduire le grand déshérité avec les pieds fourchus et les cornes de bouc, traditionnels.

Les éloges les plus pompeux ont été épuisés à propos de cette hardie création du peintre, et, ces éloges, le public les ratifiera.

ÈVE.

Ici, conception, expression, sentiment, tout est nouveau.

Ève est debout sous l'arbre du bien et du mal autour duquel s'enroule l'image de la tentation, le serpent. Dans une main, la première femme tient la pomme fatale qui porte déjà l'empreinte des dents de la curieuse. Un sentiment profond, inénarrable, la saisit; une vie nouvelle semble circuler dans ses veines. Ce qu'elle éprouve, ce n'est ni la crainte, ni le regret de l'action qu'elle vient de commettre, car Ève *est une âme blanche dans un corps blanc*, non ; c'est quelque chose comme l'expression d'un ravissement mystérieux auquel se mêle l'étonnement produit par la hardiesse de l'action qu'elle vient d'accomplir.

« Cette Ève est le poème de la création, lisible,
« non en douze chants, mais en une page; on le lit
« d'un regard. »

La tête de la première femme est d'un galbe parfait.

Le serpent, heureux d'avoir vaincu, semble se tordre dans la jubilation; il tient une pomme en réserve dans l'un des anneaux de sa queue.

Histoire de l'avenir. (Peinture mate.)

N° 24.

LE DERNIER CANON.

La Civilisation, déesse toute puissante, s'est élancée dans le monde de l'avenir. L'étoile qui scintille au dessus de sa tête, guide l'humanité vers les futurs destins, comme l'étoile de la légende catholique guidait autrefois les mages vers le berceau du Christ. Dans sa marche triomphale, elle rencontre tous ces instruments dont une barbarie meurtrière faisait jadis son droit et sa raison. Un canon, argument suprême des vampires qui gouvernent le monde, un canon monté sur ses affûts, embarrasse la marche de l'impétueuse déesse. Aussitôt elle saisit le monstre de bronze dans ses deux mains énergiques; le canon, tordu au premier effort, est, au second, broyé comme un fétu de paille.

Cette création de Wiertz, c'est la civilisation pro-

chaine, la civilisation qui brise le vieux monde sous son talon; pour elle le calme n'est point fait; longtemps encore, elle doit lutter, mais heureusement avec la certitude du triomphe. Cette création, c'est aussi la foudroyante Liberté chantée par le poète. On sent que tout ce qu'elle étreindra dans ses bras de fer sera réduit en poudre.

A la droite de la glorieuse déesse, un vieillard à barbe grise, rajeuni par le feu d'un saint enthousiasme, élève son geste vers le ciel et porte dans l'une de ses mains le livre de la sagesse et de l'expérience. Derrière le livre, un enfant divin porte dans sa main une couronne d'étoiles qui jette de scintillantes lueurs devant la marche impétueuse de la Civilisation.

En avant de ce groupe, les filles de la Déesse, quatre belles créatures! convient du geste, de la voix et du regard, les cohortes abruties du vieux monde à profiter enfin des bienfaits répandus sur la terre par leur mère, la glorieuse Déesse. L'une d'elles tient en main le rameau de paix, la branche d'olivier qu'elle offre aux enfants perdus des vieilles sauvageries. Sa figure suppliante, attendrie, est douée d'un charme ineffable. Sa sœur, latête couronnée de lauriers, porte dans sa droite les instruments bénis du travail : le compas, l'équerre et le maillet. La troisième, touchant symbole! montre le glaive du soldat lié à la faucille du moissonneur, pour témoigner ainsi qu'avec le fer de l'épée on forgera bientôt l'instrument des moissons.

La quatrième, impétueuse comme sa mère, lève dans un geste sublime ses deux mains remplies de tronçons de carcans, de débris de chaînes ; tout son corps crie : Liberté! Elle porte devant elle un vaste tablier rempli de fruits mûrs.

Revenons à la partie droite du tableau.—Une sœur de la Civilisation, en éteignant les torches de la guerre, incendie tous les vains débris des fausses gloires humaines. Le poteau sur lequel est écrit : *Frontière*, est renversé, brûlé. Parquer les peuples libres dans des frontières comme des troupeaux de bétail dans leurs barrières, qui l'oserait désormais? Arrière toutes les barbaries, toutes les entraves, toutes les exploitations. L'atmosphère s'est dégagée des miasmes impurs produits par toutes les tyrannies. C'est maintenant dans un air libre et pur que la poitrine humaine demandera de respirer et de vivre.

Par derrière ce groupe tout puissant, rayonnant de vie, d'intelligence et de volonté, le nouveau monde s'avance en s'étreignant dans un embrassement universel. La poésie, la peinture, la musique, la science sont les premières, comme pour témoigner que les sciences et les arts ont toujours été les initiateurs de l'humanité. — La civilisation, désormais sans entraves, marche rapidement à la conquête des mondes. Les ballons sillonnent l'Océan des airs, comme les bateaux à vapeur naviguent à travers les plaines maritimes. Au lieu de voiles, ce sont de vastes aîles qui leur sont

adaptées. Enfin, comme expression du progrès infini, le peintre a figuré des hommes ailés s'élançant au gré de leurs désirs vers toutes les régions de l'Univers.— Une main divine protège et bénit ce monde nouveau, racheté à la barbarie par le dévouement et les sacrifices de la Civilisation.

Toute cette radieuse épopée, qui frappe les yeux comme le son du clairon frappe l'oreille, se déroule au dessus de scènes de carnage auxquelles se livre le vieux monde barbare. Le plus saisissant contraste ressort de l'opposition des deux tableaux. Intelligence, fraternité, raison, progrès, voilà la grande scène conduite par la Civilisation. Sombres horreurs, cris de rage, incendie, sang et massacre, voilà l'horrible tableau de ce monde inférieur qui est le nôtre. Ironie de la mort! un chef militaire tombé dans la bataille, porte encore sur sa poitrine les marques de ses futiles grandeurs, crachats, croix, etc., lorsque déjà l'herbe pousse à travers ses mâchoires dont la chair a été dévorée par les corbeaux festoyeurs des champs de carnage. A côté d'un éclat de bombe, une jambe emportée reste sur le sol, enfermée dans la botte du soldat. Une main coupée qui tient encore un poignard, est dévorée par un nuage de mouches. Plus loin, deux blessés se battent pour un morceau de pain. Au milieu, un groupe de soldats de différentes nations, lutte jusqu'à la mort pour un chiffon de soie qu'on appelle un drapeau. Et les moissons déjà

jaunissantes sont courbées sous le vent de ces combats impitoyables, et les petites marguerites blanches, joyeuses et souriantes au soleil du matin, voientavant la fin du jour leurs fraiches pétales tachées de sang humain. A gauche un soldat dont les deux bras ont été enlevés par la mitraille voit la scène la plus déchirante se presser autour de son agonie. Sa fiancée s'évanouit, et, tandis que la vieille mère veut la consoler, la jeune sœur baise les lèvres mourantes du mutilé, pendant que le petit frère lui, lève avec des cris d'horreur, le bras gauche encore retenu par la peau parcheminée qui enveloppe les os. Tout au fond, dans le coin à gauche, une dernière et terrible scène se présente à nos regards. Une jeune épouse est accroupie immobile sur le cadavre de son mari qu'elle vient de retrouver parmi les morts. Un barbare, tenant un glaive d'une main, repousse de l'autre l'olivier de la paix que lui offre l'une des filles de la Civilisation.

Dans ce tableau l'idée, l'invention, la composition sont à la hauteur l'une de l'autre. — L'idée, c'est celle de l'avenir, — de demain peut-être? elle répond à toutes les nobles aspirations du cœur et de l'esprit. Oh! c'est un glaive de combat le pinceau qui ordonne et exécute une pareille épopée sociale. Quelle puissante fougue! Les figures allégoriques représentant la Civilisation et ses filles, traversent le champ de bataille comme un ouragan impétueux. Ce tableau déborde d'idées et d'ingénieuses pensées. — L'harmo-

nie de l'ensemble est magnifique. L'énergique fierté de la déesse de la Civilisation en impose à tous les spectateurs; les longs plis de son glorieux manteau, nous semblent être d'un effet grandiose.

Ceux qui voudront bien étudier les détails du champ de bataille, y retrouveront des indications bien caractéristiques, auxquelles les peintres de bataille n'avaient jamais songé.

Les poètes ont souvent exercé leur verve sur les grandes pages picturales de Wiertz. Voici l'extrait d'un petit poème que M. Ch. Potvin a publié à propos du dernier canon :

Et demain on verra dans cette tombe ouverte
Où l'insecte des morts ronge la face verte,
Une épouse, une mère, une amante chercher
En pleurant un cadavre, hélas ! et s'arracher
Les cheveux, ne trouvant, ô pauvres désolées,
Qu'un souvenir d'amour sur des chairs mutilées !
Ah ! quand montent là haut tant d'êtres à la fois,
Quel saint cri de pitié doit rassembler leurs voix !
Ni vainqueurs, ni vaincus : les âmes réunies,
Se mêlant en famille aux grandes harmonies,
Reposent dans la paix des cieux, et, maudissant
Les crimes de l'orgueil, la passion du sang,
Pleurant sur cette terre en proie à la tempête,
Élèvent leurs désirs vers Dieu. — Mais la trompette
Retentit ! les deux camps relèvent leurs faisceaux :
Donnez vos fils en masse et votre or par boisseaux !
En vain les nations pleurent comme des veuves :
« Grâce ! nous périssons ; le sang rougit les fleuves.
« Tout tombe ; la ruine envahit chaque seuil ;
« Les terres sont en friche et les maisons en deuil ;

« Tout nous manque à la fois : le pain pour nos familles,
« Les bras pour nos travaux, les époux pour nos filles.
« O mères, vainement votre sein fut fécond ! »
Un double cri de guerre à leur plainte répond ;
Le vainqueur dit : conquête ! et le vaincu : vengeance !

Série homérique.

N° 25.

LE CORPS DE PATROCLE DISPUTÉ PAR LES GRECS ET LES TROYENS.

Feuillette tour à tour, penseur éblouissant,
L'*Iliade* et la *Bible* avec ton doigt puissant,
Toi dont l'antiquité fut la muse et la mère ;
Puise au double océan de Moïse et d'Homère,
Et reste toujours grand et sublime comme eux.
André Van Hasselt.

« O puissant Jupiter, s'écriait Achille, accorde la victoire à Patrocle ; affermis le courage dans son sein, afin qu'Hector apprenne si mon ami sait combattre seul, ou si ses mains ne sont invincibles que lorsque je marche près de lui dans les combats du dieu Mars. .... Mais dès qu'il aura repoussé loin de la flotte le tumulte, permets que, dans ces légers navires, il revienne plein de vie, avec toutes mes armes et mes soldats vaillants [1]. »

[1] Iliade, chant XVI.

Patrocle ne devait point revenir vivant des glorieuses batailles; nous voici en face de son pâle cadavre que se disputent avec rage les Grecs et les Troyens; — les premiers afin de rendre les devoirs de la sépulture au jeune héros, les autres pour livrer sa chair aux vautours.

Pourquoi cette lutte? demande le poète :

> Pourquoi? pour s'arracher un cadavre sanglant.
> Oh! comme pleureront les vierges de Locride,
> Quand il descendra mort sur leur rivage aride!
> Oh! comme on entendra de douloureux récits
> Du golfe d'Anticyre au détroit de Chalcis!
> Car le voilà, si beau de jeunesse et de gloire,
> Tombé, quand il touchait au seuil de son histoire..... [1].

« Durant tout le jour se prolongea cette lutte sanglante et terrible; les guerriers sans relâche étaient accablés de sueur et de fatigue; leurs genoux, leurs pieds, leurs mains, leurs yeux étaient souillés de sang dans cette lutte autour du noble compagnon d'Achille. »

« ..... Les deux armées, renfermées dans un étroit espace, s'efforcent de tirer d'une et d'autre part le cadavre; les Troyens espèrent l'emporter dans Ilion, et les Grecs, vers leurs navires. Le plus affreux tumulte s'élève autour de ce héros

[1] A. Van Hasselt, épitre à Wiertz.

et Pallas, en le voyant, n'aurait pu les blâmer, même si la colère se fût emparée d'elle. »

« Tels furent les travaux cruels que, pour le corps de Patrocle, Jupiter imposa dans ce jour aux coursiers ainsi qu'aux soldats.

« ..... Avisons au meilleur moyen d'enlever le corps de Patrocle, s'écrie Ménélas.

« Le grand Ajax, fils de Télamon, lui répond aussitôt : « Tes discours sont pleins de sagesse, ô noble Ménélas. Toi donc et Mérion, baissez-vous promptement, et, soulevant le cadavre, portez-le hors des combats, tandis que, derrière vous, mon frère et moi résisterons aux Troyens, ainsi qu'au divin Hector. »

« Il dit ; aussitôt Ménélas et Mérion saisissent avec force et enlèvent dans leurs bras le corps de Patrocle. Derrière eux, les Troyens poussent de grands cris lorsqu'ils voient les Grecs emporter ce cadavre; ils se précipitent, tels que des chiens rapides qui s'élancent en avant des jeunes chasseurs sur les pas d'un sanglier blessé ; sans cesse ils courent contre lui impatients de le déchirer ; mais lorsque le monstre, plein de confiance dans ses forces, se retourne contre eux, ils reculent, et tremblants, se dispersent de tous côtés. Ainsi les Troyens en foule les poursuivaient sans cesse en les frappant de leurs épées et de leurs lances aigües; mais lorsque les deux Ajax se retournent et s'arrêtent devant eux, leurs ennemis changent

de couleur, et pas un n'ose alors s'élancer plus avant pour leur disputer le cadavre[1]. »

Voilà, selon nous, les éléments homériques dans lesquels le peintre a puisé le sujet de son tableau; et voici comment il a distribué sur la toile ces deux groupes de combattants qui se disputent le corps de Patrocle :

Le cadavre du jeune guerrier, étendu au centre des deux groupes, porte au flanc gauche la cruelle blessure par où s'est échappé son sang avec sa vie. — Ménélas, que l'on reconnait à la bandelette royale qui entoure son front, tient le corps de Patrocle pressé contre sa cuisse et le soulève vigoureusement de la main droite, en exécutant un mouvement en avant d'un irrésistible effet. — Le bras abandonné du cadavre est maintenu par la main gauche de Ménélas.

Mérion, poussant des cris de fureur à faire frémir les Troyens jusque derrière leurs murailles, appuie et accélère les efforts de Ménélas.

Derrière le corps du compagnon d'Achille, et en avant du groupe des défenseurs d'Ilion, un noir Éthiopien retient le cadavre dans l'un de ses bras, tandis qu'il enfonce les ongles de sa main restée libre dans les chairs du bras de Ménélas. Cet Éthiopien défenseur de Troie a une figure de tigre en fureur; nous ne croyons pas qu'il soit possible de rendre mieux la

[1] Iliade, chant XVII.

violence, la rage et les regrets rugissants de la bête fauve à laquelle on arrache sa proie.

Les deux Ajax, les formidables guerriers qui, dans toute l'armée, ne le cèdent qu'à Achille, protégent l'enlèvement du corps de Patrocle.

Au moment où un géant troyen va précipiter un énorme quartier de roche sur le groupe des Grecs, Ajax, le Télamonien, que l'on reconnait à son large bouclier, lui lance son pesant et rapide javelot; l'arme va partir comme un éclair! dans une seconde, la menace du fils d'Ilion restera impuissante.

Le second des Ajax frappe de sa redoutable lance l'un des combattants troyens. Le coup est terrible; un flot de chair est soulevé à l'entrée de la blessure. La lance se rompt mais le soldat troyen, percé d'outre en outre, reste comme suspendu au fer de la lance du second Ajax qui pourrait l'enlever « comme un pê-
« cheur du haut d'un rocher enlève avec sa ligne un
« superbe poisson [1]. »

Les Grecs l'emportent; tout le prouve, l'élan de Ménélas et l'attitude des Troyens entraînés malgré leur résistance désespérée.

Un archer d'Ilion tente en vain de retenir le cadavre par les pieds, la sueur perle sur son torse d'Hercule, son casque roule sur son dos, tout son mouvement témoigne d'un acharnement vaincu.

[1] Iliade, chant XVI.

Un autre guerrier troyen, frappé dans le combat, a soulevé sa poitrine du sol où il se trouve étendu, et, dans sa rage, il emploie son dernier souffle de vie à enfoncer ses ongles dans le corps de Patrocle. Cette cruelle griffe pénètre dans les chairs du jeune Grec si près des lèvres encore saignantes de la blessure qui l'a tué, qu'on croirait voir le corps de l'ami d'Achille frissonner de douleur.

Il y a ici un détail qui montre combien le peintre est versé dans la connaissance des caractères anatomiques et physiologiques du corps humain ; la blessure faite pendant la vie est rouge et saignante ; les ongles qui s'enfoncent dans les chairs, après la mort, n'offrent que des sillons de meurtrissure bleuâtre.

Nous appellerons maintenant l'attention du spectateur sur un épisode, tout à la fois charmant et douloureux, que le peintre a introduit dans son œuvre. — Il s'agit de ce jeune guerrier tombé sur ses genoux ; son bras, qui s'enroule encore autour des bandelettes rattachées au corps de Patrocle, l'empêche de tomber tout à fait ; il est entrainé dans le mouvement en avant opéré par les Grecs.

Voici l'épisode :

Euphorbe avait eu la gloire de porter à Patrocle le premier coup, et bravant Ménélas meurtrier de son frère, il avait osé lui disputer les armes et le corps du compagnon d'Achille :

« Voici le moment, ô Ménélas, disait le jeune Troyen,

où tu me paieras le sang de mon père dont tu triomphes encore. Il est vrai, tu as fait une veuve d'une jeune épouse dont venait de s'élever le lit nuptial, et tu as rempli d'un sombre deuil le cœur d'un père et d'une mère; mais j'adoucirais le désespoir de ces infortunés si, revenant chargé de ta tête et de tes armes, je les remettais aux mains de Panthus et de la noble Phrontis. Ne tardons plus à mesurer nos forces; il faut combattre et montrer ou sa bravoure ou sa lâcheté. »

Combat inégal! Le fer de l'illustre Ménélas perce le corps délicat du fils de Panthus, qui tombe comme un bel olivier, un tendre arbuste; sa chevelure, semblable à celle des Grâces, et dont les boucles étaient attachées par des nœuds d'or et d'argent, est souillée de sang et de poussière. Hélas! Il n'a pu reconnaître les doux soins que prirent de son enfance, un père et une mère, objets de sa tendresse, et n'a vu que peu de temps la lumière du jour... »

— M. Wiertz, dit un auteur du temps, a eu une heureuse idée en rattachant la mort d'Euphorbe à la scène dont nous sommes spectateurs; ce jeune homme, cet adolescent que nous voyons doucement s'affaisser, tomber mollement, tandis qu'une larme s'échappe de ses yeux, jette, sur un sujet terrible, un intérêt d'attendrissement qu'il fallait aussi provoquer.

Ce tableau est empreint d'une fougue et d'une impétuosité toutes-puissantes. Des débris de lances et de ja-

velots jonchent le sol; des nuages de poussière montent dans l'air, balayés par cette trombe vivante; Jupiter, qui protége les Grecs, lance sa foudre contre les Troyens. Voilà les principales indications qui viennent encore fortifier le mouvement que cette œuvre respire. — Nous engageons le spectateur à suivre le raccourci du bras du cadavre tombé aux pieds de Ménélas; c'est un des plus remarquables que nous ayons vus.

A gauche et tout à fait au fond on découvre la ville de Troie.

Lors de son apparition au salon de 1845, le Patrocle de Wiertz opéra une véritable révolution dans le monde des critiques.

Nous avons dit, dans la biographie de l'illustre peintre, qu'il avait pénétré *avec effraction* dans le temple de la gloire; qu'on veuille bien lire quelques-unes des critiques du temps et notre mot sera justifié.

Voici deux passages d'un article du *Moniteur Belge*, journal officiel :

« Un M. Wiertz, a osé se prendre corps à corps avec Homère, et dans sa lutte a jeté sur une toile de colossales figures qui s'acharnent autour d'un colossal cadavre. Il ne s'agit de rien moins que des deux Ajax, de Patrocle, de Ménélas, d'Hector, des Grecs et des Troyens. Voilà certainement du classique, mais quel classique grandiose! quelle exécution hardie et vigoureuse! quelle couleur chaude et puissante quelles grandes lignes de dessin! Ne vous attendez pas à

trouver ici de ces petits hommes rabougris, aux muscles débiles, à la carnation blanche et rosée ; ce sont les héros d'Homère aux formes carrées, à la large poitrine, aux bras nerveux, à la stature de colosse, à la force d'athlète; ce sont ces mêmes guerriers qui d'une main assurée lançaient à leurs adversaires des pierres énormes que les hommes, au temps où écrivait le Mélésigène, n'auraient pu ébranler en unissant leurs efforts; ce sont enfin ces hommes primitifs qui, au dire du sculpteur Bouchardon, enthousiaste du grand poème, avaient tous huit pieds de haut. »

Après avoir donné l'analyse du tableau, l'auteur se livre aux appréciations suivantes sur le mérite artistique de l'œuvre :

« Le dessin est d'un grand caractère, tel qu'il convenait pour représenter les natures fortes et colossales que l'on mettait en scène; tous les contours sont prononcés, fermes et soutenus; l'emboitement des os, l'insertion des tendons, les saillies musculaires, le modelé enfin, tout est exprimé avec art et science; les tons des chairs sont chauds et vigoureux; le peintre, réservé dans l'éclat de sa lumière et sobre de rehauts, l'a distribuée avec harmonie sur tout le corps de Patrocle et sur une partie du torse de Ménélas; elle se projette obliquement, et en s'éteignant par gradation, sur les deux Troyens qui ont saisi Patrocle par es pieds ; les autres figures sont dans la demi-teinte ou plongées dans de fortes ombres. La pose de

Patrocle est d'un beau développement; l'inflexion de son corps n'a rien de tourmenté ni de désagréablement contourné; c'est un cadavre qui s'abandonne aux mouvements que des forces opposées lui impriment. Les formes de cette figure sont belles et d'une grande justesse de proportions, aucune portion du système musculaire ne se dessine en saillie d'une manière exagérée; la blessure du flanc gauche, de laquelle découle du sang et qui offre à l'œil des chairs meurtries et palpitantes encore, est d'une effrayante vérité. Ce que nous disons du corps de Patrocle, nous pouvons l'énoncer à peu près au même degré pour les figures principales du tableau, celle surtout de Ménélas. Toutes ces figures ont une expression vive et forte, leurs chairs sont vigoureuses et pleines, leurs contours hardis et puissants. »

Voici maintenant ce que nous lisons dans l'*Observateur* du 27 août 1845 :

« Comme Bouchardon, M. Wiertz, après avoir lu Homère, s'est trouvé 20 coudées et il a fait des héros de 20 coudées, des héros à la taille qu'il se sentait; c'est bien ! Seulement nous tenions à dire que ce n'était pas pour cela que nous trouvons son tableau de la grande peinture.

« Mais c'est de la grande peinture parce que toute cette composition est pleine d'une poésie sauvage et d'un grand souffle pathétique et dramatique, parce qu'elle trouble et remue puissamment. Peu de pein-

tres, aucun peintre en Belgique, ne possède comme M. Wiertz cette énergie fébrile, ce feu sombre de passion, ce nerf d'expression palpitante. Il électrise, il brûle la toile, il fait frémir et crier la nature d'une façon inouie. Dans le drame qu'il représente, la pantomime, les expressions, l'action ont des mouvements, des traits, des accents inattendus.

« Ce groupe entier frissonne et s'agite avec une puissance surprenante ; toutes les physionomies, tous les gestes, toutes les attitudes ont leur sentiment, leur passion, leur douleur ; chaque figure est, pour ainsi dire, un membre du même corps. C'est là une scène hardie où éclatent d'affreuses vérités et des beautés idéales, où l'exaltation, la terreur et la pitié vont jusqu'au comble.

« Le corps de son Patrocle est admirable de jeunesse, de beauté, et cependant, il est bien mort, il est bien flétri et sanglant, on voit bien que l'âme n'y est plus. Le Ménélas a un sublime mouvement d'épaules et de tête, quelque chose de vraiment grand, de vraiment inspiré. C'est une conception réellement belle que le calme sublime de cette passion héroïque, opposé à la furie du guerrier placé à côté de Ménélas. M. Wiertz a compris que l'on ne met pas beaucoup de passion réelle dans un personnage, quand on a bien contourné la figure, bien forcé l'attitude. Ce n'est pas ainsi que s'exprime la nature, ni ceux qui suivent ses traces. Aussi son Ménélas est-il admirable par la

grande et tranquille énergie de son expression, tandis qu'auprès de lui les soldats qui n'ont que de la colère, hurlent, se tordent et grimacent; c'est là un contraste heureux et qui révèle chez l'artiste une étude sérieuse du cœur humain.

« Parmi les belles choses de ce tableau, il faut citer le torse du Ménélas et celui de l'homme couché sous le Patrocle qui sont d'une couleur éblouissante. Nous pourrions citer d'autres parties encore, mais nous n'aimons pas à détailler une œuvre de cette importance. Il vaut mieux embrasser l'ensemble.

« Ce tableau prouve une intelligence supérieure de l'art. L'unité, qui est l'essence même de la composition, y brille surtout. Le groupe semble n'être qu'une seule figure, tellement toutes ses parties sont liées sympathiquement. Le centre attire et enlace les extrémités. On est saisi par le choix judicieux, le calcul habile des lignes, des couleurs, des lumières et des ombres. Ainsi, voyez comme cette ligne saillante que projette au travers du groupe le corps de Patrocle, est d'un grand effet; voyez quelle belle disposition centrale de teintes et de tons pâles, blafards et sinistres, que relèvent admirablement et que font valoir les couleurs étincelantes qui les environnent, puis, le clair obscur si habilement entendu qui environne celles-ci.

« Ainsi comme dessin, M. Wiertz a su jeter avec une ampleur tout à fait homérique la silhouette générale et les plans principaux du groupe entier, il a lié

et balancé toutes ses lignes dans une grande ordonnance, avec beaucoup d'harmonie et une grande vigueur; comme couleur, il a varié savamment ses modes; tantôt pâles et sombres, tantôt brillantes et somptueuses, ses teintes sont conçues dans le même système, choisies dans les mêmes gammes que celles de Rubens, l'Hercule-gentilhomme du coloris. Enfin comme dessin et comme couleur, il a cette expression qu'obtiennent seuls les peintres nés, — que n'approchent jamais les peintres à la suite; il a la vie, le mouvement, la sensibilité; il passionne la chair, il exalte l'anatomie, il est animé, réel et frémissant; sa peinture est fière, bouillante et incisive. Voilà pourquoi nous avons dit que c'était de la grande peinture. »

Cette composition du peintre est la troisième sur le même sujet. — On sait que pour Wiertz « bien faire est une question de temps; » aussi exécutera-t-il un jour une quatrième composition qui doit l'emporter autant sur celle-ci, qu'elle même l'a emporté sur les deux premières.

Ce n'est pas, du reste, le seul tableau que Wiertz se propose de recommencer, car il a la conviction d'agrandir et de perfectionner son œuvre chaque fois qu'il la ressaisit au bout de son pinceau.

Série homérique. (Peinture mate.)

No 26.

LA LUTTE HOMÉRIQUE.

Ce tableau ne représente pas un épisode particulier des livres d'Homère; le peintre a voulu concentrer dans cette page les principaux éléments qui constituent les grandes luttes homériques.

Une bataille furieuse est engagée sur différents points; les géants de l'Iliade s'étreignent dans un combat mortel : le glaive et la lance sont rouges de sang humain.

Les divinités de l'Olympe mêlant leurs passions aux passions des hommes, prennent fait et cause, qui pour les Grecs, qui pour les Troyens.

Le groupe principal représente deux guerriers engagés dans un combat à mort.

Le premier, en portant un terrible coup de lance qui traverse son ennemi de part en part, tombe

accroupi; le second, déjà livide des approches du trépas, conserve encore assez de force pour maintenir son ennemi terrassé. D'une main, il le saisit à pleine poignée de cheveux, de l'autre il dirige la pointe de son glaive vers le cou de celui qui vient de le frapper mortellement.

C'est alors qu'interviennent les divinités de l'Olympe, Minerve pour les Grecs, Vénus pour les Troyens.

Minerve, accourue du haut de l'Empyrée, arrête de son doigt divin le glaive prêt à frapper; mais Vénus qui a vu le mouvement de sa rivale, s'élance à son tour et tente d'arrêter par un mouvement plein de grâce, — la grâce peut-elle jamais abandonner la mère des amours ! — le geste impérieux de Minerve.

Un détail qui met dans ce groupe un élément de variété très spirituel, c'est la présence de l'amour qui, ayant suivi sa mère avec l'espoir d'assister à une tout autre fête, se trouve vraiment molesté dans la bagarre; il s'attache en pleurant à l'un des pieds de Vénus, et fait ce qu'il peut pour la retenir.

La partie gauche du tableau représente un char de bataille volant en éclats à la suite d'un choc terrible. L'automédon, tordu, écrasé, apparaît aux yeux du spectateur, la tête en bas et les pieds en l'air : les morceaux du timon disposés en croix de saint André, semblent devoir presser l'une de ses cuisses comme dans des tenailles. Les chevaux cabrés par l'épouvante, jettent l'écume et le sang par la bouche et les

naseaux. Le cheval qui apparaît au premier plan, écrasé sur les jarrets de derrière, dressé dans toute la longueur de sa croupe, nous offre un effet d'une puissance extraordinaire. Ce cheval est maintenu par un écuyer dont on voit la tête et le buste placés derrière Vénus.

Dans le fond du tableau, à droite, le peintre a esquissé une lutte homérique d'un autre caractère : un guerrier a jeté ses armes pour s'emparer d'un cadavre dont il se sert comme d'une massue pour frapper ses ennemis.

Une nuée de vautours plane au dessus de la bataille, attendant impatiemment l'heure de se repaître sur cette large jonchée de cadavres.

Au bas du tableau on remarque une tête coupée, qui semble rouler hors du cadre pour venir tomber aux pieds du visiteur.

A droite, en bas et au second plan, un vautour enfonce ses serres dans les chairs d'un cadavre et son bec, qui pénètre jusqu'au fond de l'orbite, arrache l'œil dont on voit le globe entier entre les mandibules de l'oiseau de proie.

Deux guerriers sont tombés dans l'attitude qu'ils avaient en combattant. Le prix du combat était la possession d'une lance qui n'appartient désormais qu'à la mort, quoiqu'elle soit restée dans les mains de l'un des deux soldats.

A gauche et au premier plan, une main coupée

tient encore un tronçon de javelot; deux autres morceaux de longueur différente et placés contre le premier, indiquent que le glaive qui frappait, se rapprochait de plus en plus de la poignée, jusqu'à l'instant où le poignet tombe avec le dernier tronçon de l'arme.

Voilà les éléments de cette lutte gigantesque à travers laquelle on respire le grand souffle homérique.

A propos de ce tableau, nous voulons répondre une fois pour toutes à ceux qui trouvent étonnant que Wiertz, dans la composition de ses ouvrages, crée des personnages de stature extra-humaine.

Lorsqu'on demande à Wiertz pourquoi il fait des figures de vingt à trente pieds, il répond : Pourquoi d'autres font-ils des figures de *trois pouces?* Est-ce que par hasard les dimensions que prend le premier seraient moins *vraies* que celles adoptées par les autres? Quelle plaisanterie! Dans un vaste local, les peintures de grandes dimensions rentreront dans la mesure exacte de la nature. Quant aux figures de trois pouces, placez-les où vous voulez, elles sont et resteront éternellement fausses. — On fait une objection et l'on dit : A une grande distance la nature se rapetisse, pourquoi ne pas peindre dans les conditions de la nature? — Nous répondons : Oui, mais dans le lointain, voit-on la nature avec les détails que l'on est habitué de prodiguer dans les petits tableaux?

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 27.

LES CHOSES DU PRÉSENT DEVANT LES HOMMES DE L'AVENIR.

Quelles sont donc les mignonnes curiosités que ces hommes de l'*avenir* regardent d'un air narquois et avec une concentration de regard qui montre qu'il s'agit ici de toutes petites choses? — Quels objets reposent dans la puissante main du géant? Sans doute quelque merveilleux jeu d'osselets, bon à amuser les enfants, — un bilboquet en ivoire sculpté par la patience chinoise, — quelque fantaisie d'autrefois retrouvée par les hommes de l'avenir?

Ce ne sont ni jeux d'osselets ni bilboquets d'ivoire qui causent l'hilarité de ces personnages, ces objets d'amusement leur paraîtraient sans doute très sérieux à côté des drôleries qui sont là devant leurs yeux. — Qu'est-ce que cette espèce de bourrelet bon à mettre aux enfants, dont la marche est encore chancelante? Çà? c'est une couronne. — A quoi servait-elle autrefois? Autrefois celui qui avait l'honneur insigne de se

couvrir le chef avec cette gênante coiffure, ramassait aussi ce bâton que vous voyez-là, à côté, et qu'on appelle un sceptre; alors il était armé de la toute-puissance et gouvernait les hommes comme un berger son troupeau, seulement, on doit le dire, il les menait plus souvent à l'abattoir qu'au râtelier. —Allons donc! Tu te moques de nous, disent des lèvres curieuses qu'on voit sourire d'un air de doute sur les figures placées au fond du tableau.—Certes point, reprend l'homme de l'avenir : Voyez-vous ceci? ils appelaient cela un canon. Ce tube, bourré de mitraille et de poudre, partait dès qu'on en approchait une étincelle de feu, et la mitraille allait s'égayer dans les entrailles d'êtres humains placés bien en tas, de manière à ce que pas un petit morceau de fer ou de plomb ne pût se loger ailleurs que dans la chair vive. — C'est ainsi que les porte-couronnes avaient l'habitude de poser et de discuter les questions entre eux.

Tu te gausses, l'ami! jamais les hommes n'eussent été assez stupides...

Ils l'étaient! — Voyez-vous, incrédules! ces morceaux d'étoffes attachés à des hampes de bois dorées ou non? — Oui. — Eh! bien, des imbéciles qui n'avaient pas un droit vaillant, pas un morceau de pain assuré, plus près tondus que des moutons, mais bien dressés aux œuvres de la stupidité, se faisaient tuer sans broncher pour la couleur de ce morceau d'étoffe. — Mieux que cela! voyez-vous cette petite

étoile de métal brillant. Eh! bien, nos pauvres vieux ancêtres, qui étaient de grands enfants, appelaient çà une croix et, pour avoir ce brinborion, on leur faisait traverser le feu et l'eau, on les lançait des régions brûlées par le soleil jusqu'aux confins glacés du pôle. Pour avoir ce brimborion, des hommes ont livré...

— Ami, tu calomnies les pauvres vieux! — Non, sur l'humanité! c'était ainsi. Vous pouvez voir encore les débris de ces monuments qu'on appelait des arcs de triomphe, et qu'on élevait en l'honneur de ceux qui étaient reconnus comme ayant organisé les plus grands cirques dans lesquels les hommes se dévoraient entre eux.

Voilà ce que disaient un soir dans l'atelier de Wiertz, *les hommes de l'avenir devisant des choses de notre temps*. Nous avons traduit leur conversation de manière à ce que, s'ils nous lisaient un jour, ils pussent rendre justice à l'impartialité de notre compte-rendu.

— Inutile de dire que nous leur laissons toute la responsabilité de leurs opinions.

La composition de ce tableau est des plus pittoresques. — Il y a dans l'expression de toutes ces têtes, une verve hardie et une puissance de satire incroyable.

Le spectateur peut voir encore par l'éclat et l'harmonie de cette œuvre, tout ce que l'on peut réaliser avec le procédé de peinture mate.

Série philosophique.

N° 28.

LE SUICIDE.

C'est une scène bien sombre que celle que nous avons là devant les yeux. —Les trois personnages de ce tableau forment la base de tous les grands drames de l'humanité : un homme auquel la vie pèse, que le septicisme dévore et qui se tue; puis, deux êtres symboliques, le Bien et le Mal, le Satan et l'Ange.

Dans les dernières heures d'une vie épuisée par les passions, ce suicidé a voulu se reprendre à quelque croyance soit humaine, soit céleste. Il a lu, il a médité sur l'âme immortelle... Mais sentant de plus en plus l'ennui monter comme une marée dans son esprit plein de fièvre, il a écrit rapidement sur une feuille de papier : *Il n'y a pas de Dieu. Tout ce qui existe est matière.* — Alors une détonation s'est fait entendre, et des débris de crâne et de cervelle, en sautant dans

l'air, sont venus rejaillir contre le mur. — La bougie s'éteint, — la chaise roule, — l'homme tombe... Satan, la main droite armée d'un second pistolet dans le cas ou le premier eût manqué, regarde d'un œil sombre et farouche ce cadavre qui roule dans l'éternité.

L'ange, pleurant l'âme à jamais perdue du suicidé, remonte à tire-d'ailes vers les sphères étoilées où l'on peut oublier les misères de la terre.

Dans ce tableau, comme dans tous ceux de Wiertz, l'invention frappe tout d'abord. L'idée de l'ange qui prie, pleure et s'envole, est aussi remarquable que l'attitude de Satan, si terrible dans son calme.

Les reliefs de ce tableau sont énergiques, puissants; nous engageons les visiteurs à porter leur attention sur le dessin et le modelé des personnages qui composent l'œuvre.

Un coloris sombre, à la manière de Van Dyck, est tout à fait en harmonie avec la conception du sujet.

Série biblique. (Carton peint à l'huile.)

N° 29.

ON SE RETROUVE AU CIEL.

L'invention du sujet est d'une poésie si jeune, si fraîche, si ravissante qu'on la croirait éclose pendant le doux rêve d'une nuit de printemps.

La scène se passe dans les cieux. Le groupe principal du tableau représente une mère et son enfant. La mère étant encore de ce monde avait perdu un petit enfant qu'elle adorait... — A son tour la pauvre femme vient à mourir de douleur et, emportée dans les cieux, rejoint le fils qu'elle a tant pleuré sur la terre. — Émue, attendrie, enivrée de bonheur, elle verse des larmes mais des larmes de joie cette fois sur le front de son cher petit, collé contre son sein. Un mouvement ravissant que fait la mère nous montre son étonnement et son extase. — « Oh! qu'a donc mon bel enfant? » se demande-t-elle, en relevant du

bout des doigts de sa main droite une des ailes du chérubin. — Puis elle reprend à travers ses larmes et avec un sourire qui est plus dans son cœur que sur ses lèvres : « C'est que mon fils est un ange maintenant ! »

Dans le coin à droite une jeune fille arrive conduite par un ange gardien. La couronne des vierges et le voile blanc sont placés sur son front. A la voir ainsi s'avancer on la croirait bercée par une harmonie mystérieuse et divine. Devant elle un groupe se presse comme pour l'attendre au passage. Une main voudrait s'avancer vers la vierge qui s'approche : c'est celle de la mère qui l'attend déjà depuis longtemps ; mais le père veut savourer davantage la surprise et la joie de son enfant, il met le doigt sur ses lèvres en murmurant aux oreilles de sa femme : « Voyons si notre fille nous reconnaîtra. »

Dans le coin à droite de ce tableau qui est un petit monde, un jeune homme, brisé dans la fleur de l'âge, arrive le bâton à la main et la gourde sur l'épaule. Ses vieux parents sont là qui l'attendent. Le vieux père baise son fils sur les lèvres, et la vieille mère saisie d'un ravissement sans nom, approche ses doigts tremblants, — on les voit trembler, — du visage de son enfant pour le caresser.

Au dessus de ce groupe, un petit enfant, un petit ange arrive, en pressant son vol, du plus haut des cieux, pour rejoindre sa mère qui lui vient de la terre.

Et partout des joies, des ravissements, des extases, des splendeurs ! — Et partout l'image et la consécration de cette pensée si douce, si consolante pour le cœur : *On se retrouve au ciel.*

Le peintre a terminé son poème pictural par une de ces belles inspirations qui abondent dans son cerveau fécond. Il a peint, courant à la partie supérieure de son tableau, les tuyaux d'un immense jeu d'orgue qui accompagne la voix des phalanges innombrables de séraphins et la musique que font entendre les sphères roulant harmonieusement dans l'immensité de l'espace.

Tout, dans ce tableau, déborde d'invention et de poésie.

Le dessein et le modelé sont conformes aux grandes traditions de l'école de Raphaël.

Cette composition prouve abondamment que le peintre peut traiter les passions douces, tranquilles, attendries, aussi bien que les passions ardentes, fougueuses, terribles.

Le dessin de la tête de la mère est d'un caractère de beauté ineffable.

Les masses de lumière et d'ombre sont disposées de manière à donner à ce ravissant tableau un cachet de délicieuse harmonie.

Série biblique. (Carton.)

N° 30.

LE SOMMEIL DE LA VIERGE.

Dans l'air du soir pas un souffle qui passe. La lune lointaine montre son disque aux confins de l'horizon. Un calme inénarrable respire dans toute cette scène.

La Vierge est endormie, assise sur un bloc de pierre; sa tête légèrement penchée repose dans sa main droite; sa main gauche soutient la main de son petit enfant endormi avant elle et qui reste lové dans le giron de sa mère comme l'oiseau dans son nid. Douceur, pureté, simplicité, grâce, voilà ce que respirent l'attitude et les traits de la Vierge et du Christ enfant.

Au dessus de ce groupe endormi, un beau séraphin fait entendre une musique sacrée en agitant doucement les cordes de sa harpe d'or dont la branche supérieure porte une étoile pour diamant.

Le peintre, afin de mieux rendre encore le calme immuable de cette scène, a peint dans le coin, à

gauche du tableau, un arbre frêle, élancé, gracieux, ne portant qu'un tout petit panache de feuilles, afin de montrer ainsi que le zéphir, même en passant à travers le feuillage, respecterait le sommeil de la mère et de l'enfant.

Tout ce que nous avons dit au point de vue des précieuses qualités de : *On se retrouve au ciel*, pourrait être reproduit ici.

La tête de la Vierge est pleine de noblesse et de distinction. — La grâce, le style et la beauté se retrouvent partout dans l'œuvre.

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 31.

INSATIABILITÉ HUMAINE.

Tout le monde connaît le conte si original et si plaisant des *trois souhaits*.

Deux bons vieux bûcherons, le mari et la femme sont assis au coin de leur feu. Ils devisent entre eux de la dureté des temps présents; — vraiment leur vieillesse est bien accablée par les privations. — Quand on est pauvre, on a peu d'amis; personne ne viendra donc à leur secours. « Ah! si c'était encore comme au temps des bonnes fées, dit la vieille femme avec un soupir, nous pourrions peut-être espérer quelque soulagement à nos misères. »

A peine la vieille avait parlé, qu'une voix, dont le son ressemblait à une douce musique, se fait entendre auprès d'elle. « Tu m'as invoquée, me voici; forme *trois souhaits* et je les exaucerai! » Voilà ce que disait la voix.

Les deux vieillards tout ébahis, virent alors une puissante fée qui étendait au dessus de leur tête son sceptre protecteur.

Ils remercièrent avec une respectueuse effusion leur mystérieuse protectrice, puis, ils s'enfermèrent chacun de leur côté dans une profonde méditation, afin de pouvoir bien arrêter dans leur esprit, les trois choses que la bonne fée avait promis de leur accorder.

Tout à coup, la vieille qui avait voyagé si loin, si loin dans le pays des chimères qu'elle en avait gagné une grande faim, dit à son mari : « Un boudin dans la poële me ferait grand plaisir. » Miracle! à peine avait-elle parlé, qu'un magnifique saucisson tombe en pleine poële. — Misère de nous, s'écrie le vieux bûcheron, voilà déjà un souhait de payé. Maudite femme et maudit boudin! tiens, je voudrais pour te punir que tu l'aies au bout du nez! » Crac! à peine avait-il dit, que le saucisson se balançait au bout du nez de la vieille qui se mit à pousser des cris d'effroi en se voyant ainsi décorée. La pauvre vieille louche terriblement afin de voir l'origine de son mal, le vieux bûcheron met ses lunettes sur son nez pour mieux distinguer, s'il est possible, les racines de cette trompe d'un nouveau genre; enfin, pour compléter le tableau, un chat *par l'odeur allèché* tente d'attraper du bout de sa griffe le saucisson de malheur.

Que faire maintenant? il ne reste plus qu'un souhait

à former, et la bûcheronne se débat toujours avec son supplément nasal ? Hélas ! il fallut faire contre fortune bon cœur, et demander, pour dernière faveur, que la cause de tous ces ennuis disparût de l'endroit où elle avait fait si intempestivement élection de domicile.

Ce sujet égaie grandement la galerie et permet à l'esprit du spectateur de se détendre un peu de l'examen des autres tableaux.

On reprochait à Wiertz de se complaire dans la reproduction de scènes tristes ou effrayantes. Le peintre, tenant compte du reproche, entra dans son atelier et improvisa en quelques jours, une suite de petits tableaux dont les sujets gracieux ou riants répondent suffisamment à ses critiques.

Le coloris de ce tableau est éclatant, vigoureux; les personnages sont savamment groupés.

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 32.

PLUS PHILOSOPHIQUE QU'ON NE PENSE.

Cet amour qui s'enfuit à tire-d'ailes en jetant un regard sournois sur ce couple qui s'embrasse, me paraît avoir fait quelque mauvais coup... Son arc est détendu, et nous ne serions pas étonné qu'il ait dépensé, il n'y a qu'un instant, la meilleure flèche de son carquois.

Oui, il est plus philosophique qu'on ne pense au premier abord, le baiser que ce berger donne à sa bergère. — Le monde est une chaîne de destruction : le navire sur la mer sombre et l'équipage est englouti. Les bataillons armés s'entrechoquent et se détruisent. La peste fauche les hommes comme le faucheur les épis de blé. — Cent mille manières de sortir de la vie, une seule d'y entrer ! — Aimez-vous, embrassez-vous, embrassez-vous encore, jeunes et beaux bergers.

— Le ciel est pur, l'ombrage est frais, les moutons paisent tranquillement au loin; embrassez-vous toujours! *votre œuvre est plus philosophique qu'on ne pense.*

Cette scène se passe dans le plus riant et le plus suave paysage qu'il soit possible de rêver.

Les contrastes dans les différents tons des chairs donnent à toutes les parties de ce tableau, un relief très remarquable.

Le dessin du corps de la jeune fille est d'une grâce charmante.

Il a fallu une grande hardiesse pour peindre les trois personnages de ce tableau, sur un fond de ciel semblable à celui qu'a choisi le peintre.

Ce petit cadre est un des plus brillants de tout l'atelier.

Série philosophique. (Peinture mate.)

N° 33.

UNE EMBUSCADE.

Elles s'en vont ainsi, seulettes, les innocentes jeunes filles, cueillir la rose ou courir après les papillons. Elles ignorent encore, tant leur âge est naïf! que les papillons sont bien volages et que les roses ont des épines parfois bien cruelles...

Une jeune moissonneuse de fleurs, fraîche comme les roses qui l'entourent, est occupée à se composer un bouquet.

Derrière le rosier, et sans craindre les ronces qui froissent sa chair, le traître amour est embusqué, vilainement embusqué. Son regard attentif et sournois suit tous les mouvements de la jeune fille ; — on dirait d'un petit chat qui guette une souris. Le trait, tout imprégné de ce méchant poison si doux, est dirigé vers le cœur de la pauvrette. Qu'attend-il donc, le per-

fide amour avant de lancer sa flèche? Il veut dissimuler la blessure qu'il médite; le coup partira lorsque la jeune fille rencontrera une épine sous sa main; les deux piqûres se confondront, et celle de l'amour sera d'autant plus dangereuse que la belle fille s'en doutera moins.

Consolez-vous, pauvrette, si vous avez toujours des pétales de roses pour étancher le sang que l'épine fait couler.

Ici Wiertz n'a pas seulement composé et exécuté un délicieux petit sujet, il a encore fait un tableau de fleurs.

C'est une nouvelle démonstration qui prouve que, pour les fleurs comme pour les chairs, le procédé de peinture mate est une merveilleuse invention. Serait-il possible de trouver plus de brillant, plus d'éclat que dans ces roses épanouies? Nous ne le croyons pas.

La figure de l'amour, son attitude, l'ensemble du tableau, sont d'un caractère indescriptible.

Nous appellerons encore l'attention du visiteur sur les tons si fins du ciel et du paysage.

N° 34.

DE LA CHAIR A CANON AU XIXe SIÈCLE.

Derrière un vieux rempart, un groupe de bambins s'est réuni pour se livrer à ses récréations habituelles.

Ces petits bons hommes, qui ont déjà toutes les cruelles et sottes passions de leurs pères, se plaisent aussi à jouer au soldat. Donc, ces jeunes polissons se sont précipités sur le plus faible d'entre eux, — toujours comme leurs pères, — ils l'ont entouré de liens, comme on fait des prisonniers, et tous le frappent à qui mieux mieux. Jeux d'enfants qui préludent aux plus féroces passions des hommes.

A gauche du groupe principal, un petit enfant, un petit poussin, tout rose encore de la fraîcheur de son écaille d'hier, est à cheval sur un vieux canon qui dort là tranquillement dans l'herbe.

L'instinct de destruction est tellement imprimé pro-

fondément dans les entrailles de l'espèce humaine, que ce tout petit tout petit veut déjà s'élancer sur la trace de ses aînés. Une petite fille retient, en pleurant, ce mioche qui tente de lui échapper pour courir à la bataille.

Nous retrouvons ici, en miniature, tous les éléments du drame de l'humanité; la lutte et la violence qui piaillent aujourd'hui et qui rugiront, lorsque ces enfants seront des hommes; les larmes de cette fillette qui pleure seront essuyées dans une heure, mais plus tard, quand elle sera la mère, elle versera des larmes de sang qui ne pourront point se sécher « parce que ses fils ne seront plus. » — Et toi, vieux canon, qui sait si un jour, relevé de l'abandon dans lequel tu es tombé, tu ne vomiras point des grèles de mitraille contre ces enfants devenus des hommes?

« Chair d'amour dont on fait de la chair à canon [1]. »

L'invention, la composition, la couleur sont ici portées à une hauteur digne du talent du peintre, et, nous ne craignons pas de le dire, des plus grands maîtres.

[1] Ch. Potvin.

N° 35.

NYMPHES ET SATYRES.

Groupées au bord d'une claire fontaine, quatre belles jeunes filles, de types tout à fait divers, mais toutes quatre belles et ravissantes, hésitent à descendre dans l'eau.

Un vigoureux satyre, plongé dans l'onde jusqu'à la ceinture, sollicite les jeunes femmes d'un regard passionné et essaie même d'attirer à lui la plus rapprochée du bord en tirant le vêtement dans lequel elle est enveloppée. Elle résiste... faiblement. L'amour, caché derrière le satyre, pousse ce dernier par le dos comme pour l'exciter à tenter de nouveaux efforts. — Une jeune femme déjà tombée à l'eau, tend la main à ses compagnes en les engageant à venir la rejoindre.

Pendant ce temps, un vieux satyre qui n'est plus bon qu'à faire de la musique, s'amuse à souffler dans

les tuyaux de la flûte de Pan. Un autre personnage mythologique relégué dans le fond du tableau, considère la scène qui se déroule sous ses yeux.

Nous trouvons dans ce petit tableau que le peintre appelle *une esquisse*, des qualités de couleur et de composition infiniment remarquables.

Peinture mate.

N° 36.

LE SOUFFLET D'UNE DAME BELGE.

Hourrah ! le feu est aux quatre coins de la ville; les soudards sont maîtres de la place. Partout des cris, des lamentations. Le coffre-fort est forcé, la couche est forcée; — tout ce qui constitue le droit et la sainteté du foyer, — anéanti !

Une femme surprise dans son lit par un soldat ivre de sang et de luxure, s'est échappée jusque sur le balcon de sa demeure. C'est là que nous la voyons dans ce tableau, c'est là que le troupier la rejoint, la saisit à bras le corps, la déchire, jusqu'à ce que son vêtement de nuit ne tienne plus que par quelques fibres : la pauvre femme va être terrassée... Heureusement qu'en s'échappant de son lit, elle a pu mettre la main sur une arme, et, de cette arme elle sait se servir. — Au moment où le soudard va commettre

son attentat, une explosion se fait entendre et le crâne du héros saute en l'air avec son épaisse cervelle.

Ce tableau a été terminé en six heures.

La pensée est des plus hardies, l'exécution audacieuse et facile, l'expression saisissante et vraie.

La tête de la femme est admirable de terreur, d'indignation, de colère; le geste du bras qui tient le pistolet est d'une remarquable vigueur.

Au second plan, on voit la ville incendiée; des flammes dardent jusque sur le balcon où la scène se passe.

Ce sujet a été composé par le peintre dans le but de prouver qu'il serait bon, pour résister à de pareils attentats toujours possibles, que les femmes fussent un peu exercées au maniement des armes. — Quand l'homme se bat au loin pour son droit et sa liberté, il est urgent que la femme puisse au moins tenter de défendre son foyer.

Wiertz a donné l'idée d'établir un tir spécial pour les dames, en promettant de faire le portrait de l'héroïne victorieuse au concours.

Série biblique.

N° 37.

LE TRIOMPHE DU CHRIST.

Nous l'avouons en toute sincérité : nous nous sentons impuissant à traduire ici les impressions que cette grandiose peinture nous fait éprouver.

Nous nous contenterons donc de donner l'analyse de l'œuvre, telle que nous l'avons comprise ; ensuite, nous chercherons facilement, dans les comptes-rendus de l'année 1848, une plume mieux exercée que la nôtre, pour satisfaire aux exigences que le public a le droit d'avoir, lorsqu'il s'agit de la description d'un pareil tableau.

Le sacrifice du calvaire avait racheté l'homme de ses fautes, de ses crimes ; le mal était vaincu... Néanmoins les légions infernales veulent tenter de nouvelles batailles. Satan, fier, superbe et splendide de beauté, malgré les traces dont la foudre céleste sillonna jadis son front, commande les sombres cohortes.

Au plus fort de la bataille, lorsque les armées célestes fondent en bataillons serrés sur leurs noirs ennemis, le grand crucifié se dresse au sein de nimbes lumineux, les bras cloués sur la croix du Calvaire, la tête penchée sur la poitrine comme à l'instant du dernier soupir, le côté entr'ouvert par cette plaie béante d'où s'échappent encore quelques gouttes de ce généreux sang, rosée féconde, tombée sur la terre pour régénérer le genre humain.

Devant la grandeur sereine de l'immortelle victime, Satan que rien n'a pu fléchir, ni la foudre céleste, ni le glaive de feu des archanges, Satan se courbe terrifié. Son bras gauche voile à demi sa face éblouie par les splendeurs qui rayonnent de la tête du Christ; ses longues ailes se dressent; il va reprendre son vol vers les régions désespérées. A gauche, un maudit ferme ses yeux brûlés par la lumière divine et, dans un accès de rage impuissante, il enfonce profondément ses doigts dans sa poitrine. — C'est un jeu du hasard sans doute, mais nous avons été frappé de la ressemblance qu'il y a entre les traits de ce réprouvé et ceux du premier Bonaparte.

A la droite de Satan, un démon terrassé traîne déjà son pied dans la lave infernale qui le suit comme une traînée de feu.

La situation de ce groupe central est d'un dramatique désespéré. Au dessus, c'est le Christ en croix qui écrase les démons de torrents de lumière; au des-

sous, ce sont des Océans de flammes qui semblent ricaner de joie chaque fois qu'un maudit plonge dans leurs ondes de soufre ; au devant, c'est un ange, miracle de peinture, qui passe en sifflant comme une flèche vivante et vient frapper de son épée flamboyante le groupe des vaincus. — Il nous paraît impossible de dramatiser d'une façon plus intense une composition de peinture.

A droite et en haut du tableau, on admire un céleste combattant qui, les mains pleines de foudres, appelle les saintes phalanges à la lutte. Un autre, les ailes serrées contre les épaules et les flancs, fond, à la manière des oiseaux de proie, au plus épais de la mêlée.

Les archanges les plus rapprochés de la croix triomphale du Christ, chantent l'hosannah de la rédemption.

La partie gauche du tableau est remplie par un groupe disposé dans un arrangement d'une épouvantable audace. L'archange Michel plonge son invincible lance dans un groupe de damnés qui hurlent bien plus des désespoirs de la défaite, que de la douleur produite par les blessures du fer. Au plus haut de cette glorieuse page et dominant le groupe dont nous venons de parler, un esprit, tout fulgurant d'audace, s'élance les bras tendus, tandis que ses mains laissent pleuvoir la foudre sur la tête des damnés. Cet ange semble doué d'une telle puissance qu'on croirait qu'il

va pulvériser un monde. Le serpent vaincu replonge dans la fournaise ardente, en laissant échapper cette funeste pomme, principe de tant de luttes et de tant de misères.

La tête du Christ est la plus haute et la plus noble expression de la figure humaine divinisée par la souffrance. Quelle mansuétude et quel caractère d'ineffable pardon il y a dans cette attitude penchée vers le groupe infernal !

La conception de ce divin visage appartient tout entière à Wiertz ; son pinceau s'est inspiré de son génie, sans aucune préoccupation étrangère.

L'expression de — sublime ! a été souvent employée pour caractériser l'ange exterminateur à la draperie rouge qui, dans la pose, le jet de la tunique et le doigt tendu de la main gauche, ressemble à une flèche lancée dans l'espace.

En ce qui touche le grand vaincu, voici comment il était étudié dans son double caractère physique et moral, par le critique du *Moniteur belge* le 10 septembre 1848 :

« Satan est vaincu. Jeté sur un faisceau d'autres anges compagnons de sa chute, groupe encore suspendu au dessus du lac de soufre, Satan le corps affaissé, les membres gisants, voile d'un bras désarmé sa face orgueilleuse et superbe ; les rayons du Dieu vivant tombent droit sur lui, et éclairent au milieu des ténèbres ce corps admirable de souplesse, de force,

de grâce et de virilité. Relevée sur ses ailes encore déployées, sa longue chevelure flotte au hasard ; ses traits réguliers et beaux, moelleux comme ceux d'une femme, portent l'empreinte du courage vaincu, mais d'une fierté indomptable. Aucun pli de colère, aucun sillon de désespoir n'y a laissé sa trace, et ne souille l'héroïque beauté de l'Archange ; il est impassible et calme comme l'éternité ; il y a pourtant de la douleur dans ce visage, mais il ne se repent point ; son regard seul dénote qu'il se reconnaît vaincu. Un des chefs de ces hordes bannies, un autre ange déchu, soutient du dos le corps de Satan ; déjà plus près de l'abîme, il se vautre dans ces flots ténébreux, et en fait jaillir une traînée embrasée, tandis que de l'autre côté, le corps renversé, la tête en arrière, les yeux fermés d'où s'échappent des larmes, un esprit révolté mais repentant, dans l'Enfer, présente son visage aux rayons du Sauveur. Sa douleur est muette, résignée, il veut concentrer et son désespoir et son repentir, mais son geste dément le calme de ses traits, et sa poitrine s'ouvre sous la pression de ses ongles sanglants. »

Voici maintenant comment un écrivain fort habile, M. V. Joly, a décrit le *triomphe du Christ* :

« Voici l'œuvre de Wiertz, le drame surhumain, auquel il a donné pour théâtre les limites qui séparent l'Éther de l'abîme :

« Du sein d'un nuage qui s'entr'ouvre au milieu de l'action, surgit le Christ sauveur, dont le front porte

encore la sueur de l'agonie du Golgotha; une sérénité céleste empreint cette divine figure, dans laquelle l'artiste a su montrer pour ainsi dire la nature divine illuminant de ses rayons la terrestre chair de l'homme. Le type choisi par l'artiste pour son Christ se ressent du caractère byzantin et porte un cachet d'idéal que nous chercherions en vain dans les Christ de Rubens et de l'école flamande, qui n'ont jamais su réaliser que des types charnels, dépouillés de tout rayon de divinité. Aux pieds du Christ, le pasteur divin, Satan, le pasteur des sombres troupeaux, recule effaré vers l'abîme. Son bras droit recourbé autour de son front, comme un bouclier, cherche à protéger ses yeux contre la lumière divine qui rayonne de toutes parts du divin crucifié. Le jet du corps de l'ange maudit, est empreint d'un mouvement qui fait illusion. Il fuit à grands coups d'aile vers ses lacs de feu, qu'on voit bouillonner sous ses pieds. Son front voilé par l'ombre du bras qu'il interpose entre son regard et la lumière éthérée, roule un Océan de pensées funestes. L'orgueil vaincu, mais non dompté, le frémissement de l'esclave à la vue d'un vainqueur, dont la seule apparence met en fuite ses légions maudites, et puis je ne sais quel vague souvenir d'une splendeur passée, quel poignant regret de sa sinistre royauté, tous ces sentiments se lisent sur la figure de l'ange tombé, du séraphin bien-aimé qui jadis marchait à la droite de Dieu. Et cependant, malgré sa ténébreuse royauté, ses légions de

maudits, malgré la sentence implacable écrite sur son front en traits de foudre, on se prend à aimer ce bel archange, tant l'artiste a su l'empreindre d'une beauté idéale, d'une fraîcheur de jeunesse, d'une harmonie de formes qui décèle sa céleste origine. La torse est d'un modelé si plein de *morbidezze*, les chairs sont si jeunes, si vivantes, si frémissantes de vie, il y a enfin dans tout ce bel ange tant de souveraine beauté, qu'on se prend à douter si la sentence qui pèse sur lui sera éternelle, et si l'amour du Christ ne reconquerra pas un jour l'abîme dont ce chérubin foudroyé est le roi.

« Tandis que Satan recule épouvanté vers l'Océan de feu qui mugit sous lui et dont les vagues se dressent comme des langues ardentes pour attirer les maudits, un autre réprouvé ébloui, terrassé, anéanti par la vue du Christ, s'affaisse sur ses genoux et va rouler dans l'abîme. L'expression de terreur de cette figure est d'un sentiment indicible et contraste avec la résistance qui se lit dans le sombre regard et la bouche menaçante de Satan.

« Mais, ce n'est pas seulement l'aspect de la croix et du pâle et divin crucifié qui chasse les démons ; à droite, un archange, armé d'un foudre, vole avec la rapidité d'une flèche vivante vers les réprouvés. Sa robe pourpre chassée par la vélocité du vol, accuse les formes les plus pures ; l'harmonie de la beauté rayonne à travers la chlamyde du séraphin, comme sur l'admirable torse de Satan. Mais ce qui nous a

frappé, ce qui est simple et sublime comme tout ce qui est simple, c'est l'attitude de l'ange jeté horizontalement sur la droite de l'action et qui montre d'un doigt menaçant comme un glaive, le gouffre aux maudits. Sa narine gonflée par la colère et l'indignation, sa chevelure fauve rejetée en arrière comme la crinière d'un lion s'élançant vers sa proie, son œil rayonnant d'éclairs; le geste insolent et altier de son bras; la souveraine puissance morale qui éclate sur ses traits; le jet hardi et fier de son corps, font de cet ange, le plus fier ministre de la colère divine que jamais peintre ait incarné sur une toile!

« Tandis que Satan recule devant la croix et semble dédaigner l'archange qui vole vers lui comme une foudre intelligente, une autre action se passe sur la gauche. Du haut du ciel, un séraphin armé de deux tonnerres repousse les sombres légions de Satan. L'attitude et les raccourcis de cet ange, sont dignes de Rubens. Plus loin, Michel troue d'un formidable coup de lance, un démon qui roule vers l'abîme la tête en bas. Deux maudits s'attachent à la hampe de la lance; l'un mord le fer avec rage, tandis que l'autre cherche à écarter l'arme divine. Le maudit atteint par le fer en pleine poitrine, pousse un cri terrible qu'on croit entendre retentir au dessus du fracas de la bataille. Sa bouche ouverte comme une caverne de blasphèmes, crispée à la fois par la rage et la douleur, n'est cependant pas aussi terrifiante que le regard plein

d'angoisses et d'épouvante qu'il jette sur le spectáteur. Renversé la tète en bas, sa chevelure, retroussée par la rapidité de sa chute, couvre comme un crêpe funèbre la moitié de sa figure et ne laisse voir qu'une bouche qui rugit et hurle, et un œil convulsé qui maudit et se dilate affreusement par la douleur. La poitrine trouée par un de ces homériques coups de lance que M. Wiertz donne si bien, le démon roule vers le gouffre, en compagnie de l'antique serpent et de la pomme mystérieuse qui vont rejoindre l'abîme. Partout la victoire du Christ éclate en épisodes les plus dramatiques. Au dessous de Satan, porté sur ses grandes ailes aux ongles noirs, un démon fuit devant la victorieuse irradiation de la lumière divine en traînant à ses pieds une trainée de lumière sulfureuse qui trahit sa sinistre origine. Dans les airs, dans les profondeurs du ciel et de l'horizon, la milice céleste entonne un hosannah de victoire et les redoutables trompettes des archanges sonnent la victoire de la lumière sur les ténèbres, du bien sur le mal, du ciel sur l'abîme, d'Ormuzd sur Ahriman.

« Voilà en quelques lignes, bien pâles sans doute auprès de cette page ardente et dramatique, le tableau de M. Wiertz; œuvre grande par la pensée, autant que la réalisation et qui dénote chez l'artiste des progrès éminents comme coloriste et comme penseur. »

Un poète que la mort vient de frapper il y a peu de

temps, M. E. Wacken, après avoir admiré le triomphe du Christ, écrivit les vers suivants :

A ANTOINE WIERTZ.

« Je vois sur cette toile où ton rêve s'anime,
« L'image de ta vie et de tes longs combats.
« Tu soutiens, pour monter sur un faîte sublime,
« Des luttes de géants qui ne te lassent pas.

« Satan, pour t'entraîner avec lui dans l'abîme
« Où tout un monde impur s'écroule avec fracas,
« Le front tourné vers toi comme vers sa victime,
« Te promet du regard les trésors d'ici bas.

« Mais un ange vainqueur s'élance dans l'espace ;
« Sa route, c'est la gloire, et tout fuit lorsqu'il passe
« En balayant les airs de son glaive de feu.

« Le vol de cet archange est le vol du génie :
« Rien ne l'arrêtera dans sa course infinie,
« Car il est emporté par le souffle de Dieu.

Série homérique. (Peinture mate.)

N° 38.

UN GRAND DE LA TERRE.

Trouver un aspect nouveau, une forme nouvelle à donner au sujet qu'il traite, est aujourd'hui pour le peintre une des plus grandes difficultés à surmonter. Tous les sujets imaginables ont été à peu près traités. Tous les tableaux, à peu d'exceptions près, offrent un ensemble qu'on a déjà vu quelque part.

Mais ici, l'aspect est si neuf, si imprévu, si original que le spectateur ébahi s'arrête, comme malgré lui, forcé tout d'abord de subir les impressions qu'un pinceau magique lui a préparées.

Voici le sujet du tableau :

Dans l'Odyssée, Ulysse raconte qu'après avoir arraché ses compagnons aux doux énervements d'une île habitée par des mangeurs de *lotos*, les vents contraires le jetèrent sur un rivage inhospitalier habité par une race de cyclopes « peuple sauvage et féroce. »

Ulysse, toujours prudent, donne l'ordre aux hommes qui le suivent, de l'attendre près du rivage. Choisissant ensuite une douzaine de soldats bien déterminés, il s'avance résolument avec eux dans l'intérieur des terres.

La petite troupe n'alla pas loin avant de se trouver à l'entrée d'une affreuse caverne.

« Là demeure un terrible géant (Polyphème).
« Monstre horrible, il inspire l'épouvante; il ne res-
« semble point à la race que nourrit le froment; on
« croit voir un roc isolé, dont le front hérissé de
« forêts domine toute une longue chaîne de mon-
« tagnes. »

Ulysse et ses compagnons emportaient dans leur excursion, une série d'outres remplies d'un certain petit vin avec lequel ils espéraient bien avoir raison de leurs ennemis, peu habitués sans doute aux caresses du « doux nectar. »

Les Grecs, dirigés par leur chef, pénètrent, non sans effroi, dans l'antre du cyclope.

Polyphème était encore errant dans la montagne.

A peine les naufragés s'étaient-ils établis dans la caverne depuis quelques instants, que le géant rentre et ferme la porte de sa demeure. — Cette porte était tout simplement une immense roche, dont vingt chars roulant « à quatre roues n'auraient pu ébranler la masse. »

Cela fait, Polyphème s'occupe des soins de son mé-

nage et commence par allumer son feu. —La flamme brille, pétille, s'élance : la caverne est envahie comme par une marée de lumière.

Tout à coup un rugissement terrible se fait entendre ; l'œil du cyclope vient de découvrir les étrangers. Le discours que cet homme terrible tient aux intrus qui ont osé pénétrer dans sa demeure, les fait frémir jusque dans la moelle de leurs os. — « Nos cœurs se « brisent de terreur, » dit Ulysse dans l'Odyssée.

Il y a dans ce tableau de Wiertz, un sentiment qui s'exprime avec une incroyable énergie. — Ce sentiment est celui de la justice qui soulève la conscience humaine contre les violences de la force brutale. Ulysse peut être écrasé entre deux doigts du géant, tous ses compagnons sont fous de terreur, qu'importe! il tire son glaive pour combattre. Ce mouvement là pourrait-il jamais paraître ridicule par l'excès même de son audace! — Non; il est sublime! car il est inspiré par le double sentiment du droit et de la justice.

Les peintres seuls pourront dire toutes les difficultés de dessin qui ont été vaincues dans ce tableau. La puissance du coloris, la hardiesse de la lumière sont à la hauteur de ce que Wiertz a fait de mieux. Il a fallu de bien ingénieuses combinaisons de clair-obscur pour détacher ainsi tous les objets en trompe-l'œil.

Pour montrer jusqu'où la peur peut entraîner l'espèce humaine, Wiertz a figuré *l'impossible* et il est

resté vrai : on voit à droite et en bas un des compagnons d'Ulysse, poussé par une folle terreur, embrasser le cadre et sortir du tableau.

Quand on examine le pied de ce géant écrasant une tête, comme une coquille de noix, on a immédiatement l'idée de la mesure de sa force et de sa stature. — On a, du reste, un avant-goût de cette force en voyant Polyphème broyer entre ses dents la jambe d'un soldat grec.

L'enchaînement des grandes lignes est ici tellement habile, que tout semble fuir devant le pied et la main du cyclope.

Histoire de l'avenir de l'humanité. (Peinture mate.)

Nº 39.

LA PUISSANCE HUMAINE N'A POINT DE LIMITES AVEC CETTE LÉGENDE.

« Quand, plein de foi dans sa haute destinée, l'homme « aura oublié les petites choses qui l'occupent encore aujourd'hui ; quand par ses études profondes, ses nombreu- « ses déconvertes, la nature sera devenue obéissante à sa « voix, son génie alors s'emparera de l'étendue des airs, « il y établira sa demeure, touchera du doigt les étoiles, et, « toujours avide de grandeur et de puissance, il ira jusqu'à « démolir au gré de ses désirs, ces milliers de mondes qui « roulent dans l'immensité des cieux. »

Ce tableau est, sans contredit, le plus audacieux de ceux qui constituent la série de l'*histoire de l'avenir de l'humanité*.

Ce n'est plus seulement notre monde sublunaire, qui est soumis dans toutes ses puissances au génie de l'homme, c'est l'univers entier.

L'espèce humaine a pris possession des incommensurables plaines des airs.—Hommes, femmes, enfants

vont, viennent, nagent, volent à travers l'océan de l'Ether.

Un être symbolique, représentant la puissance du génie humain, s'élance, à travers l'espace, jusqu'aux confins des mondes qui roulent dans l'immensité. Cet homme, ce génie, est entouré d'un cortége de gracieuses créatures qui semblent l'encourager dans ses nobles efforts. — Dans ce monde rêvé, la femme a conservé son adorable rôle de tendresse et d'attachement. Celles qui entrent dans l'ensemble du groupe principal, s'enlacent, comme de caressantes lianes, autour de celui qui représente la puissance du génie. L'homme, arrivé près de la sphère qu'il veut conquérir, y imprime vigoureusement la trace de son doigt; la femme, tout à la fois ennivrée, attendrie, semble plutôt caresser la conquête que la saisir avec un geste de domination. Toutes ces nuances si bien soutenues, qui traduisent les différences de tempérament et de caractère, témoignent une fois de plus avec quel esprit de suite et quelle certitude d'idée le peintre institue sa composition.

Le groupe principal de ce tableau est rayonnant de lumière, d'élégance et de modelé : on dirait un coup de soleil au milieu de l'atelier. — Il nous semble que l'on ne peut guère porter plus loin la science du clair-obscur, ni exprimer l'intensité lumineuse d'une façon plus hardie.

Au point de vue de la forme et du coloris, rien de

plus suave que cette femme vue de dos, et qui semble s'enchaîner aux destinées du génie de l'homme.

A droite et à gauche du tableau, d'audacieux mortels étreignent les sphères célestes dans leurs bras nerveux, les brisent et les reconstituent au gré de leur volonté. — Les efforts sont immenses, mais la grandeur des résultats semble égaler l'homme à Dieu...

Au dessous de cette grande scène, on remarque un amour endormi. Et, comme pour témoigner de sa puissance, tandis que les hommes s'agitent et luttent, lui sommeille avec le monde dans ses bras. — Cet enfant offre aux yeux du spectateur un très bel effet de raccourci. — Dans le coin du tableau, à droite, un vieillard, frappé d'étonnement et d'admiration, hésite à croire à toutes ces merveilles, lorsqu'un jeune homme lui en explique la vivante réalité. Un peu plus bas, une femme embrasse son enfant dans un élan passionné; elle semble le bénir de ce qu'il a reçu la vie en des temps si merveilleux.

L'audace est grande de voyager ainsi le pinceau à la main à travers le royaume d'utopie; et c'est à peine si nous oserions suivre le peintre dans ses conceptions, si nous ne savions que l'utopie d'hier est souvent la réalité de demain. Et puis, que faudrait-il pour que ce rêve devienne une vérité? — La connaissance d'une loi... dont ce n'est pas le lieu de s'occuper ici.

Nous ne dirons rien des qualités esthétiques de cette œuvre qui brille comme un soleil au milieu de l'atelier.

Peinture mate.

N° 40.

LE LION DE WATERLOO.

On a de tout temps blasonné les nations comme les individus. Si nous examinons les caractères symboliques dont on s'est servi à cet usage, nous sommes forcés de reconnaître que la barbarie et la férocité ont seules présidé au choix de ces déplorables symboles.

Regardez sur les étendards des différentes nations de l'Europe et vous n'y verrez resplendir que des images de bêtes carnassières et rugissantes. — Comme l'exhibition de cette ménagerie doit inspirer le goût de la fraternité aux peuples ! comme cela doit leur faire respirer le désir du calme, de la paix, du travail.

— Nous devons rendre justice à la France qui s'en est spirituellement tenue aux volailles. — Ne

parlons pas de l'aigle; ce brigand des airs ne pose là qu'accidentellement.

La Belgique a pris le lion « qui s'abreuve de sang » comme dit le poète.

L'Angleterre s'est donné les léopards, féroces et traîtres.

Enfin nous n'en finirions pas si nous voulions citer toutes les expressions de haute barbarie dont on s'est servi pour blasonner les nations.

Quoi qu'il en soit, nous voici en face de deux combattants, le lion et l'aigle.

Le lion, fatigué sans doute de sa trop grande placidité, s'arrache de son socle de pierre et bondit dans la plaine. Au lever du soleil, l'aigle déchirait sur un quartier de roche, une proie volée quelque part pendant la nuit. — Le lion l'aperçoit, fait un nouveau bond et l'oiseau piailleur se trouve saisi entre des griffes qui lui brisent les deux ailes en une seconde. — Le sol est jonché de plumes, la roche est teinte de sang; l'aigle a beau se débattre, il est broyé.

Aux cris de rage poussés par les deux combattants, toutes les patrouilles grises d'oiseaux de nuit, d'oiseaux-mouchards s'envolent à tire-d'ailes et sans bruit: ceci est déjà un très bon résultat.

Un grand soleil, certainement celui de la liberté, surgit derrière la butte de Waterloo.

Un journaliste français, emporté par un excès de zèle qu'il ne nous plaît pas de qualifier, a vu dans

l'exposition du tableau de Wiertz, une menace d'invasion de la France par la Belgique. De là une terrible objurgation qui se termine par les lignes suivantes :

« Le jour où la France renversera le lion de Wa-
« terloo, sera le premier de la grande réconciliation
« des peuples saluant avec joie le triomphe de la
« France ; et, ce jour là, une immense acclamation
« s'élèvera joyeuse vers le gouvernement qui l'aura
« amené. »

Comme on le voit, il faut d'abord se battre un peu avant de s'entendre, il faut s'égorger pour s'embrasser. — Allez, allez, monsieur, laissez la France tranquille et ne mêlez point les peuples qui ne demandent qu'à vivre dans la paix et le travail, à toutes vos scènes de ménagerie. Les peuples n'aiment point les aigles, ni les lions, ni les léopards, ils ne savent que trop, hélas ! quelle chair sert de pâture à toutes ces bêtes féroces.

Mais revenons à nos moutons : je veux dire, à notre lion.

Tout ce que l'on voit dans ce tableau ne pose point comme ferait un âne, une chèvre, un bœuf. Pour saisir l'attitude et la colère du lion comme l'a fait le peintre, il a fallu prendre, pour ainsi dire, la nature du vol.

Ce que l'on voit ici ne peut être que la reproduction d'une image traversant la rétine du peintre, avec

une rapidité cent plus fois grande que sur l'objectif du photographe.

— En quelle circonstance Wiertz a-t-il vu un lion dévorant un aigle? En quel lieu et de quelle manière l'artiste a-t-il pu voir les modèles de la chute des géants, ainsi que les modèles des démons fuyant devant le Christ. — C'est le secret de son génie.

Série biblique.

N° 41.

LA FUITE EN ÉGYPTE (A L'ÉGLISE SAINT-JOSEPH).

Le peintre a écrit dans l'un des coins de son tableau : « Donné à l'Église Saint-Joseph à la *condition* de « pouvoir le reprendre plus tard pour en rendre un « meilleur. — Bien faire est une question de temps. »

Voici les jolis vers que Mme Defontaine-Coppée a composés sur le tableau dont nous parlons :

Par ton pinceau divin, moderne Michel-Ange,
Protée audacieux,
Tu découvres aux regards la beauté sans mélange
De la terre et des Cieux.
Comme un coursier sans frein qui dévore la plaine
Et qui marche à l'écart,
Artiste, tu parcours cet immense domaine
Que te dévoile l'art.
Et parfois quand la femme apparaît à ton âme
Dans toute sa beauté,
Alors tu prends au Ciel un rayon de sa flamme,
Et ton cœur excité
Descendant des hauteurs des toiles gigantesques
Comme l'aigle des monts,
Laisse là pour un jour les luttes titanesques
Les anges, les démons...

23.

Et comme on voit sortir la vierge d'une rose
Souriant de bonheur,
Une femme apparaît, sainte métamorphose
Des rêves de ton cœur.
Et nous la contemplons cette Vierge candide,
Chaste reine du Ciel,
Comme le pur reflet de la beauté splendide
Dont brille l'Éternel.
Elle fuit, la tempête agite le feuillage,
Le Ciel est obscurci,
L'enfant Jésus porté sur l'âne de voyage
Repose sans souci ;
Joseph est agité d'inquiétudes sombres,
Il est silencieux,
Mais la Vierge est brillante au milieu de ces ombres.
Comme un astre des cieux,
On reconnaît en elle une vierge, une reine,
A sa sérénité,
Et le simoun brûlant qui passe, effleure à peine
Son front plein de beauté.

Nous voici à la fin de notre tâche en ce qui concerne la description de l'œuvre picturale de Wiertz. Avant de commencer l'analyse de la section de sculpture, nous voulons reproduire ici quelques mots de profession de foi artistique que nous avons entendus de la bouche de l'illustre peintre :

« Je considère tous ces tableaux que vous voyez,
« nous disait-il, comme des études, des tentatives,
« des essais après lesquels, si le destin me prête vie,
« je commencerai la production d'une série d'œuvres
« qui donneront alors la véritable mesure du point
« où je veux atteindre. »

SCULPTURE.

HISTOIRE DE L'HUMANITÉ EN QUATRE ÉPOQUES.

GROUPES EN PLATRE

(Ces groupes seront reproduits en marbre sur de hautes proportions.)

1re ÉPOQUE. — NAISSANCE DES PASSIONS.

Le sculpteur fait commencer son histoire de l'humanité à l'époque de la naissance de l'homme, indiquée par la Genèse. Le premier groupe représente donc Adam et Ève. Adam mollement assis, semble être plongé dans les plus innocentes rêveries, lorsqu'il est tout à coup sollicité par un léger attouchement; c'est Ève qui, déjà séduite, s'est avancée doucement derrière lui. Sa démarche serpentine annonce de prime abord une coupable intention. Voyez comme sa pose est pleine de volupté et de séduction! D'une main elle tient la pomme fatale qu'elle cache derrière

son dos ; de l'autre, elle comprime la bouche d'Adam. Ruse naïve et charmante ! — La pomme qu'elle veut offrir, elle n'ose la montrer encore : avant tout, ne faudra-t-il pas qu'elle avoue sa faute, et en l'avouant quels reproches ne vont-ils pas sortir de la bouche d'Adam ? Donc la pomme, s'est dite l'*innocente* coupable, la pomme je dois la cacher, la bouche je dois l'empêcher de s'ouvrir pour gronder. Ainsi, à l'abri d'une question embarrassante, d'un refus ou d'un reproche peut-être, la voilà, la belle rusée toute confiante dans le succès des charmantes minauderies de ses yeux humides d'amour, de ses voluptueuses caresses, la voilà bien sûre de vaincre, bien sûre de parvenir à satisfaire son plus ardent désir. Aux charmes de la séductrice Ève, vient se joindre l'adresse du serpent séducteur. Le reptile malin, de sa queue ondoyante, effleure le bras d'Adam qu'il paralyse et ne lui laisse de force que juste ce qu'il lui en faudra pour accepter le fruit défendu. Du côté d'Ève, il porte sa tête ornée de la crête orgueilleuse ; avec cette tête il cherche à soulever la main qui tient la pomme et montre par cette action, son empressement à voir s'accomplir l'œuvre infernale.

L'artiste exprime sa pensée en sculpture comme en peinture. La partie artistique dans ses sculptures ne le cède en rien à l'esthétique de ses tableaux. Idée, composition, dessin, tout s'y trouve réuni. On pourrait dire même que l'ébauchoir dans la main de

Wiertz donne lieu à des développements plus complets de ses connaissances anatomiques, de sa science à enchaîner des lignes grandes et harmonieuses, enfin à exprimer la grâce et la beauté.

2e ÉPOQUE. — LES LUTTES.

Deux athlètes, dont la force ne le cède point à celle d'Hercule, sont ici aux prises : tous deux animés d'une rage sans nom se sont enferrés dans la lutte et, entrelacés comme d'odieux serpents, ils cherchent à s'arracher un reste de vie. Rien de plus furieux, de plus féroce, de plus terrible, n'a jamais été exprimé en sculpture. C'est qu'aussi l'artiste a voulu nous rappeler le plus long et le plus effrayant combat qu'on puisse rêver ! — Celui que se livrent depuis des siècles le vieux monde et le monde nouveau et d'où sortira un jour d'un monceau de cadavres, l'ange du Bien vainqueur de l'ange du Mal.

Audace dans l'idée, force dans la conception, puissance dans l'exécution, tout ici nous dit encore une fois que l'artiste ne reste pas en dessous de lui-même, soit qu'il tienne l'ébauchoir ou le pinceau. Il fallait un merveilleux effort de mémoire pour retrouver dans ses souvenirs de la nature exceptionnelle, ces formes athlétiques si rares à rencontrer, même en partie, dans les modèles les plus beaux. Certes, tout ce que nous voyons d'exubérance musculaire dans ce groupe éner-

gique, existe dans la nature, mais cela existe partiellement : le peintre, quand il est doué d'une imagination ardente, trouve en son cerveau le feu créateur qui met en fusion ces éléments épars, qu'il combine, coordonne et fait vivre d'une extrême intensité, sans pour cela dépasser les limites du vrai.

3e ÉPOQUE. — LA LUMIÈRE.

Après les luttes sanglantes, après le choc effrayant de tous les tonnerres échappés des têtes humaines ; après tous ces signes précurseurs de l'ouragan terrible qui s'apprète à bouleverser le monde, viendra grande, belle et resplendissante, la lumière ! la lumière pure, la lumière qui pénètre les cœurs, y fait germer *justice*, *fraternité*, *amour*. C'est cette lumière que l'artiste place ici aux mains de son héroïne, la *Civilisation*.

La Civilisation ! c'est bien elle ! grandeur, noblesse, fierté : elle porte tous les caractères de cette belle fille de la raison. A ses pieds git, rampant dans une fange sanglante, le démon de la guerre terrassé, vaincu ! Avec quel énergique mouvement la puissante déesse lui arrache des mains l'épée homicide ! Dans quelle attitude triomphale elle élève dans les airs le flambeau qui doit éclairer désormais l'humanité ! Tout donne ici l'idée du fait accompli de la grande régénération future, dans laquelle l'homme dépouillé de

sa larve impure, se dressera, géant, la tête dans les cieux.

A mesure que l'immense épopée s'avance vers son dénouement, la verve de l'artiste s'accroit dans les splendeurs de l'idée qui la caractérise. Au point de vue plastique, rien de plus saisissant que l'action de ces deux figures. On devine au premier coup d'œil qu'un grand drame s'accomplit. Le contraste dans les caractères, le dessin, l'agencement des lignes, le jet large et bien compris des draperies, font de ce groupe une des œuvres les plus remarquables du peintre-sculpteur.

4e ÉPOQUE.

L'homme ne touche plus à la terre que de l'extrémité des pieds; toute passion mauvaise est éteinte. La pensée, désormais, s'élance vers les mondes nouveaux. Chaque jour est une conquête sur la matière; l'homme, dans ses combinaisons infinies, compose et décompose toutes choses. C'en est fait, il devient maître de diriger les lois suprêmes. Il commande à la nature : elle obéit... Il s'élance dans l'espace... On ne peut se faire une idée plus parfaite de la puissance et de la perfection humaines. Après la victoire des passions funestes à son bonheur, à sa félicité, quoi de plus noble, de plus digne de l'homme que l'étude des mystères de la création? Quoi de plus souhaitable que

de commander aux éléments, de franchir les espaces, de vivre de la vie des dieux?—C'est à ce point de vue de l'artiste qu'il faut ici considérer son œuvre. Le mouvement ascensionnel de ces deux figures, cette quiétude dans l'expression, ce geste et ce regard dirigés vers les cieux, concourent d'une manière merveilleuse à développer la pensée du sculpteur qui a soutenu jusqu'au bout de l'histoire de l'humanité ses qualités toujours victorieuses, malgré la grandeur et la difficulté des sujets.

UN REPAS DE SERPENT.

Voici un sujet terrible, effrayant : Un chasseur, un simple bûcheron peut-être, est attaqué par un serpent. L'homme se débat, broyé, expirant sous l'étreinte des nœuds multipliés du reptile. Quoique armé d'une hâche il ne peut se défendre; ses membres sont paralysés; son corps plié, ramassé en une sorte de boule, offre une idée saisissante; mais on recule d'horreur, quand on songe que cette forme est celle que lui imprime d'instinct le monstre qui va le dévorer. Déjà la proie n'est plus une conquête qui résiste, qui combat, c'est une pulpe de chair malaxée qui passe à l'état d'alimentation. Elle doit d'abord se plier, s'assouplir, se façonner comme une pâte molle, après quoi prendre une forme convenable, suffisamment pétrie, pour s'introduire petit à petit dans le long tube destiné à la digérer.

Encore quelques instants et vous le verrez apparaître ainsi qu'un poing, introduit de force dans la jambe d'un bas; vous le verrez passer doucement, lentement, sans obstacle dans l'horrible canal qui doit lui servir de tombeau.

LAOCOON ET SES FILS.

L'invention, l'imprévu, la combinaison des lignes, tout est surprenant dans ce groupe effrayant. L'artiste assurément a puisé dans le coin le plus brûlant de son cerveau cette idée extraordinaire et saisissante.

Le progrès dans les arts, les sciences, les lettres, le progrès dans l'industrie, le progrès dans toutes les connaissances humaines, c'est la science du présent fruit du passé. Sans l'expérience du passé, que ferions-nous? — Recommencer ce que nos pères ont fait : des œuvres grossières, de pitoyables essais. Avant la pioche, la scie et le marteau, l'homme se creusait des habitations avec les ongles; avant la navette, il se couvrait de feuilles ou de la peau de quelque animal tombé sous ses coups. Il est des hommes aujourd'hui qui s'imaginent progresser en oubliant les enseignements de nos pères. Un écolier griffonnant des bonshommes sur ses cahiers d'études est, selon eux, dans la bonne voie : il est lui, il n'a étudié personne; il fait ce qu'il sait, ce qu'il sent, c'est un artiste. Voilà pour l'art. Maintenant vous, charpentiers, vous ser-

ruriers, vous maçons, si vous voulez être à la hauteur de votre siècle, si vous voulez progresser, ne vous embarrassez ni du marteau ni de la scie de vos devanciers : vous gratterez le bois, le fer, le marbre avec vos doigts, il est vrai, mais au moins vous serez original, vous serez *vous*, vous ferez ce que vous sentez, vous serez dans le bon chemin. — De telles folies ne peuvent être prises au sérieux : *il faut être à sa mode*, c'est le cri de l'impuissance et du désespoir : Ceux qui le poussent ne sont pas plus sincères que l'homme chauve qui disait à ceux qu'il voyait pourvus d'une riche chevelure : portez perruque, portez perruque, cela vaut mieux, c'est infiniment plus beau. Une foule d'individus sont *eux* parce qu'ils ne peuvent être autre chose, et ils trouvent consolant de persuader aux autres qu'il faut leur ressembler.

L'art est un édifice encore en construction où chacun doit apporter sa pierre. Le degré de perfection où nous le voyons aujourd'hui est le résultat de beaucoup d'efforts réunis. Les uns ont apporté la grâce, les autres la couleur, ceux-ci les effets de lumière, ceux-là le modelé, le rendu, et la dernière perfection sera celle où toutes ces qualités réunies seront portées aux dernières limites du possible.

L'œuvre que nous avons sous les yeux est le résultat d'une tentative de l'artiste, tentative qui, aux yeux de certains esprits, sera considérée comme une irrévérence de la plus haute gravité. Heureux si à cette

occasion les épithètes les plus injurieuses ne lui sont pas adressées. Peu soucieux des cris désapprobateurs Wiertz nourri dans les discussions et les combats opiniâtres, marche droit où il a dessein d'aller. Donc il s'est dit ceci : le moyen de s'élever, c'est de chercher à établir un parallèle entre nos œuvres et celles des maîtres les plus renommés. Ce qui fut dit si souvent pour le travail du pinceau il le répète pour celui de l'ébauchoir. On sait avec quelle malignité on a interprété les paroles du maître : On l'accusait d'orgueil, d'audace insensée, on l'accusait de suivre un principe qui conduit à l'imitation servile. Nous ne répéterons pas ici les réponses victorieuses que fit l'artiste à ces accusations, nous citerons seulement ses œuvres et nous demanderons si elles sont originales.

Le groupe qui nous occupe, représente Laocoon et ses fils dévorés par des serpents. L'artiste fidèle à son principe place à côté de son essai le célèbre groupe des Grecs. Ce que nous avons sous les yeux est l'esquisse d'une œuvre qui sera exécutée sur de grandes proportions.

Afin de faciliter le moyen de comparer sa composition à celle des anciens, l'artiste a mis en regard la réduction esquissée de cette dernière et la place ainsi dans les mêmes conditions, c'est à dire au même degré d'achèvement.

Cette audacieuse entreprise, nul avant Wiertz n'a osé y songer. L'admiration traditionnelle qu'a excitée

le chef-d'œuvre antique, le religieux respect que de tous temps cette merveille de l'art a inspiré, la science profonde enfin que demande l'exécution d'un tel sujet, tout cela constitue une série de motifs puissants qui ont fait tomber le ciseau des mains des plus habiles. — Ces motifs, notre artiste ne s'en est point ému et il s'est dit : quelle que soit la témérité de mes tentatives, je veux exposer aux yeux de la critique le résultat de mes efforts.

Laocoon était prêtre d'Apollon. Minerve irritée un jour contre lui, fit sortir de la mer deux serpents monstrueux qui le dévorent lui et ses deux fils, au moment où il offrait un sacrifice aux dieux.

L'artiste a choisi l'instant où Laocoon déjà enlacé dans les nœuds du serpent cherche à fuir : son amour paternel a dû lui faire songer bien moins à sa vie qu'à celle de ses enfants. Dans sa précipitation il a enlevé dans ses bras le plus jeune de ses fils, il le presse contre sa poitrine, il le couvre de son corps palpitant, il veut le sauver au prix de sa vie ! Avec quel énergique désespoir il repousse de son bras gauche le monstre affreux prêt à atteindre l'être chéri ! Quel mouvement et quelle justesse dans l'action de ce bras !

A la jambe gauche du malheureux père s'attache l'aîné de ses fils : sentiment aussi vrai, aussi touchant, aussi pathétique que celui qu'exprime le bras du Laocoon. En cet instant suprême, l'artiste ne pou-

vait mieux choisir ses motifs d'expression. Le mouvement général imprimé à l'ensemble est d'un aspect saisissant et l'on doit conclure que cette œuvre, à l'état d'esquisse seulement, exprime déjà parfaitement et de la manière la plus énergique cette scène horrible et si pleine d'émotion.

Avec tout le respect que l'on doit aux anciens, nous nous permettrons de dire un mot de critique sur l'œuvre antique. Les qualités que nous trouvons absentes sont précisément celles que nous ferons remarquer dans la composition de l'artiste moderne. Le lecteur peut donc, en jetant un coup d'œil attentif sur les deux esquisses en regard, comprendre facilement notre pensée sur l'objet qui nous occupe.

Laocoon, comme nous l'avons vu, est prêt à offrir un sacrifice aux dieux. Notre imagination nous le représente placé respectueusement debout devant l'autel, lorsque tout à coup les horribles serpents s'élancent pour le dévorer. Quoi de plus naturel à ce père infortuné que de chercher à fuir, de saisir ses enfants, de les protéger de son corps et de toute la puissance de ses bras ?...

Or que voyons-nous dans le groupe antique?

Au moment de cette attaque terrible, Laocoon s'assied tranquillement, et sur quoi, sur l'autel préparé pour les sacrifices. N'est-ce pas manquer tout à la fois de convenance, de vérité, de sentiment et d'expression? Nous savons combien les anciens mettaient de

sobriété dans le mouvement; mais cette sobriété est-elle bien ici à sa place? — L'attitude un peu académique du père et celle des deux fils placés symétriquement de face à ses côtés, l'indifférence enfin de ce père pour ses enfants, indifférence qui se trahit par l'attitude d'une défense toute personnelle constituent, selon nous, des fautes réelles et d'une importante gravité. Le mouvement, le sentiment, l'expression, la vie, sont des qualités artistiques mieux rendues dans les temps modernes que dans les temps anciens. L'amour de la beauté pure, calme, sans passion, fut, chez les artistes grecs, l'objet constant de leurs préoccupations. Les sujets empreints de douce quiétude étaient propres à leur génie, mais quand les ciseaux de ces grands maîtres avaient à traiter la fougueuse épopée, la passion violente, le drame aux poignantes douleurs, aux terribles épouvantes, ils faiblissaient, ils manquaient de force, de vie, de mouvement. — Nous savons tout ce que l'on nous répondra au sujet de la symétrie et de la roideur que nous reprochons au Laocoon, nous savons que cette composition dut se soumettre aux exigences architecturales, qu'elle fut destinée à l'ornementation d'une niche; mais nous ne persistons pas moins à soutenir que le vrai dans le sentiment, l'expression, le mouvement manquent essentiellement dans cette grande œuvre. Les qualités que nous désirerions lui voir s'opposent-elles aux conditions qui lui furent imposées? Nous ne le pensons pas et nous

croyons que dans toutes les conditions possibles l'expression la plus vraie, la plus parfaite des passions humaines, excitera de tous temps l'admiration des hommes.

D'après ce que nous venons de dire, il est facile de deviner à laquelle de ces deux compositions nous donnons la préférence. Nous ne pouvons parler encore des qualités d'exécution, nous attendrons que l'œuvre soit entièrement terminée.

A mesure que de nouvelles œuvres de peinture ou de sculpture seront exposées, un supplément sera ajouté au catalogue.

FIN.

EPILOQUE.

de la 2e Edition

" A mesure que de nouvelles oeuvres de sculpture de peinture seront exposées, un supplément sera [a]jouté au Catalogue. "

C'est par ces lignes que nous terminions la [pre]mière édition de cet ouvrage.

Désormais le Catalogue est fermé pour jamais.

La tête qui enfanta tant de belles oeuvres, la main [qu]i les exécuta, sont refroidies pour l'éternité.

On est saisi d'une profonde amertume en face [de] ces oeuvres inintelligentes du destin.

Chez Wiertz, le coeur était chaud comme à vingt [an]s, la volonté toute puissant. Il allait, me disait-il, [do]nner enfin la mesure de ses forces. — Déjà il avait [ma]rqué la place où devait s'élever un second [ate]lier, encore plus vaste que celui qui existe maintenant.

Douze grands tableaux devaient recouvrir les murs de la musée, — cinq de chaque côté, un dans chaque fond. — Tous les sujets de l'épopée qu'il avait rêvée étaient classés dans sa tête; bientôt il les fixerait sur la toile.

Le premier de ces tableaux, ainsi que je l'ai déjà dit, devait représenter la naissance des hommes, au sein d'une faune et d'une flore idéales.

Puis venaient les sauvageries, à différents degrés, les civilisations barbares, les guerres impitoyables, la rédemption du monde par le travail: tels étaient les sujets allégoriques qu'il voulait traiter avec son pinceau de feu.

Lorsque cet artiste avait décidé l'édification d'une oeuvre, il y pensait sans relâche, comme aussi sans effort. Seulement la persistance chronique de l'idée, le tyrannisait parfois quelque peu.

Bien souvent dans nos promenades ou
[pe]ndant nos repos, je le voyais, ménageant toujours
[le]s transitions avec un tact exquis, diriger habil[e]-
[m]ent la conversation vers tel sujet de la science
[o]u de l'histoire, qui pouvait se rapporter aux
[é]léments constitutifs de son oeuvre.

Ceci me rappelle une longue conversation que
[n]ous eûmes un jour dans son jardin; nous
[é]tions trois: Proudhon, Wiertz et moi.

C'était quelques mois avant le départ de
Proudhon. Il désirait connaître Wiertz, qui,
de son côté, souhaitait vivement le rencontrer.

L'écrivain me donna rendez-vous
[d]ans sa maison: je m'y rendis à l'heure indiquée
[e]t, tous deux, nous allâmes chez le peintre.

La présentation fut courte: — Je viens
[v]oir vos oeuvres, maître, dit Proudhon. — Vous me
[fa]ites honneur! soyez le bienvenu, répondit l'artiste

en lui serrant la main dans les siennes.

L'auteur des Contradictions économiques s'arrêta devant chaque tableau ; il fit peu d'observations, mais il était visiblement absorbé par l'analyse de la pensée du peintre. On eût dit que son puissant cerveau marchait à la conquête d'un nouveau monde d'idées. Ce qui le frappait surtout c'était la netteté et l'audace dans la composition de certains sujets qui semblaient, à priori, devoir échapper à toute réalisation plastique ;

Lorsque nous arrivâmes devant les sculptures Proudhon s'arrêta avec admiration devant le groupe intitulé : La Séduction. — J'écrirai quelques pages là-dessus, fit-il tout à coup. Et il eût tenu parole si des événements que tout le monde connaît, ne l'eussent point forcé à quitter la Belgique.

En sortant du musée, nous entrâmes au
jardin. Un soleil splendide nous fit chercher
l'ombre derrière l'une des colonnes du temple de
Pœstum.

Une végétation luxuriante s'étalait sous nos
yeux. Wiertz parla des merveilles de la nature,
et, par une pente bien ménagée, amena la conver-
sation sur les arbres géants découverts depuis quelques
années dans les grandes forêts intertropicales.

Proudhon prit le dé de la conversation. Une
fois lancé, le grand chasseur d'idées remuait
les hommes et les choses, comme un vanneur les
grains de blé. — Je lui donnai parfois la
réplique, et nous repassions, à grandes enjambées,
les principales époques génésiques.

Wiertz écoutait. On eût dit qu'il regardait
au dedans de lui même. Il n'était plus préoccupé
que d'une chose: semer de nouveaux êtres et de
nouvelles lumières dans son tableau de l'Eden,

Déjà ébauché dans ton cerveau.

Le soir vint et nous causions encore.

. . . .

. . . .

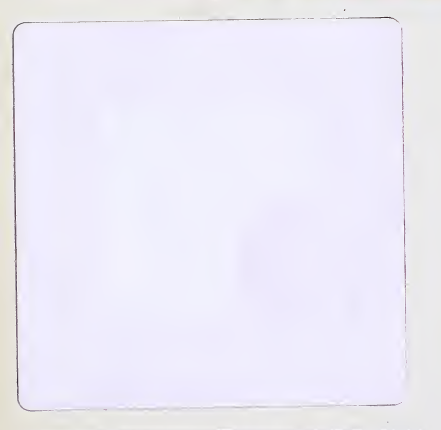
Les deux voix que j'écoutais alors sont éteintes aujourd'hui.

Les deux rudes lutteurs sont tombés dans la fosse;

L'auteur de la justice dans la Révolution, et le peintre du Dernier Cancan, sont morts dans la plénitude de leur talent.

Étrange destin! tu mets des siècles à créer de pareils hommes, et, un jour, lorsqu'ils sont au sommet de la vie, tu les broies sous ton pas en poursuivant ton aveugle route...

FIN.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00135 7728

